



**La voie poétique de l'acteur et les mirages du théâtre professionnel : Étude de la formation des artistes du spectacle vivant du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)**

Erica Letailleur

► **To cite this version:**

Erica Letailleur. La voie poétique de l'acteur et les mirages du théâtre professionnel : Étude de la formation des artistes du spectacle vivant du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2016. Français. NNT : 2016NICE2016 . tel-01357843

**HAL Id: tel-01357843**

**<https://theses.hal.science/tel-01357843>**

Submitted on 30 Aug 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Nice Sophia Antipolis  
U.F.R. Lettres, Arts et Sciences Humaines  
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales  
Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants  
(CTEL EA6307)

# La voie poétique de l'acteur et les mirages du théâtre professionnel

*Étude de la formation des artistes du spectacle vivant  
du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)*

Thèse présentée en vue de l'obtention du  
**DOCTORAT EN ARTS VIVANTS**  
**DOMINANTE THÉÂTRE**

**Présentée publiquement le**  
20.06.2016

Présentée par  
**Erica LETAILLEUR**

Thèse dirigée par le Professeur  
Jean-Pierre TRIFFAUX

## **Membres du jury**

Madame Béatrice BONHOMME  
Professeur, Université de Nice Sophia Antipolis

Monsieur Amos FERGOMBÉ (Rapporteur)  
Professeur, Université d'Artois

Madame Ève FEUILLEBOIS  
Maître de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Madame Nathalie GAUTHARD  
Maître de conférences HDR, Université de Nice Sophia Antipolis

Madame Katia LÉGERET (Rapporteur)  
Professeur, Université de Paris 8

Monsieur Jean-Pierre TRIFFAUX  
Professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis



*La Voie poétique de l'acteur et les mirages du théâtre professionnel. Etude d'une formation des artistes du spectacle vivant du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)* de Erica Letailleur est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

# La voie poétique de l'acteur et les mirages du théâtre professionnel

*Étude de la formation des artistes du spectacle vivant  
du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)*

Thèse présentée en vue de l'obtention du  
Doctorat en Arts Vivants dominante Théâtre

par  
Érica LETAILLEUR

sous la direction du Professeur Jean-Pierre TRIFFAUX

**Date de soutenance : 20/06/2016**

## **Membres du jury :**

Mme Béatrice BONHOMME, Professeur, Université de Nice Sophia Antipolis

M. Amos FERGOMBÉ, Professeur, Université d'Artois

Mme Ève FEUILLEBOIS, Maître de Conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Nathalie GAUTHARD, Maître de Conférences HDR, Université de Nice Sophia Antipolis

Mme Katia LÉGERET, Professeur, Université de Paris 8

M. Jean-Pierre TRIFFAUX, Professeur, Université de Nice Sophia Antipolis



**Laboratoire de rattachement :**

**Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie  
de la Littérature et des Arts Vivants  
(CTEL – EA 6307)  
UFR LASH  
Campus Carlone  
Bâtiment Extension, salle 301 ext.  
98 boulevard Édouard Herriot  
BP 3209  
06 204 Nice cedex 3**

# REMERCIEMENTS

Avant toute chose et bien entendu, mes premiers remerciements vont à Monsieur Jean-Pierre Triffaux, professeur à l'Université de Nice Sophia Antipolis, qui a accepté de diriger ce travail, si hors-piste que celui-ci ait pu sembler.

Je remercie tout aussi vivement Monsieur Amos Fergombé, professeur à l'Université d'Artois, ainsi que Madame Katia Légeret, professeur à l'Université de Paris 8, d'avoir accepté d'être les pré-rapporteurs de mon travail.

De la même manière, je remercie tout particulièrement, Madame Béatrice Bonhomme, professeur à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, Madame Ève Feuillebois, maître de conférences HDR à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 et Madame Nathalie Gauthard, maître de conférences HDR à l'Université de Nice Sophia Antipolis, d'avoir également accepté de faire partie du jury de soutenance de cette thèse.

D'une manière tout aussi considérée, je remercie Monsieur Ali Ihsan Kaleci, mon collègue et ami, qui m'a autorisée à prendre pour objet de cette recherche notre expérience commune.

Des remerciements tout particuliers vont à mes anciens professeurs et directeurs de travaux précédents, sans lesquels cette thèse n'aurait, bien évidemment, jamais vu le jour : Madame Brigitte Derlon qui m'a permis de faire mes premiers pas à l'EHESS et Madame Elise Massicard dont les remarques m'aident encore, Messieurs Jérôme Cler et François Picard à la Sorbonne.

Je remercie également tous mes collègues et principalement Ori Gershon et Neslihan Derya Demirel pour leur patience et leur compréhension. Combien de fois ont-elles accepté de m'accorder du temps ou de la distance, dans les moments parfois les plus improbables, pour pouvoir venir à bout de ce travail ! Je pense également avec sincérité à tous nos amis et

collègues d’au-delà les frontières : Ali Yavuz, Ziya et Mehmet Daşdeler, Ramin Rzayev, Anar Yusebov, Simare Imanova.

Remerciements, également, à Madame Françoise Quillet et ses remarques précieuses, Madame Nicole Revel, Madame Türel Ezici, Madame Ayla Kapan Ezici, Madame Şule Ateş, ainsi qu’à Angélique Deramburre et Brigitte Rémer, qui n’ont pas directement joué un rôle dans cette thèse, mais dont l’amitié a été très importante – même sans qu’elles s’en doutent toujours.

Ces remerciements ne seraient pas complets si n’y figurait pas la liste des acteurs et actrices qui se sont prêtés au jeu des premiers entretiens tout d’abord : Hervé van der Meulen, Christian Gonon-Mathieu, Stanislas Sauphanor, Nina Renaux. Mais bien entendu et surtout, tous les protagonistes visibles et invisibles de cette thèse. Puis d’autres encore, dont la présence s’est effacée peu à peu des programmes mais qui ont contribué, de près ou de loin à la mise en œuvre de la formation « Autonomie de l’Acteur », dont il sera question dans cette thèse : Chantal Brancier, Thomas Richards et Mario Biagini, Maria Shevtsova, Paul Allain, Antonio Attisani, Süreyya Karacabey, Gülayşe Temeltaş, Süreyya et Serap Karagöz, Arzu Çakır-Morin, Julien Renon et Elodie Brémaud.

Sans vouloir remonter trop loin dans le temps, il me faut également remercier tout particulièrement Yves Steinmetz, ainsi que Vincent Boussard. En pensant à mes premiers professeurs et collègues, je remercie également dans le désordre Jean-Louis Martin-Barbaz, Philippe Duclos, Michel Bouquet, Juliette Carré et Yvon Bernard.

Mes remerciements vont aussi bien entendu à ma famille et à mes proches. Tout d’abord, mon père Alain et ma mère Martine, qui se sont prêtés au jeu éprouvant de la relecture. Ainsi que Camille et Charline, mes soeurs. Et bien sûr, Fatma teyze, Nesrin, Emre, Şennur, Başak, Fatma et Mehmet Uğurlu, Sevgi, Seval, les jumelles et surtout, surtout Jonas.

Enfin, je souhaiterais formuler une pensée pour ceux qui ont disparu durant le processus de préparation de ce travail : Mehmet Balta dont la présence et la vallée ont été au cœur des résidences en Turquie pour les participants au stage dont il sera question ici, notre ami et partenaire des origines Mustafa Kürşad Turgut, et Veli Öksüz qui a conduit tellement de nos stagiaires sur les routes de Cappadoce.

# AVANT-PROPOS

« L'apprenti sorcier qui prend le risque de s'intéresser à la sorcellerie indigène et à ses fétiches, au lieu d'aller chercher sous de lointains tropiques les charmes rassurants d'une magie exotique, doit s'attendre à voir se retourner contre lui la violence qu'il a déchaînée. »<sup>1</sup>

Cette thèse de doctorat est, ainsi que je l'exposerai, le fruit d'une expérience artistique et pédagogique, combinée avec – puis transformée en – une expérience de terrain, dans le cadre d'une recherche universitaire. À bien des titres, elle représente donc une prise de risque, car je me suis intéressée, en tant « qu'apprentie sorcière », pour paraphraser Pierre Bourdieu, à l'alchimie d'un théâtre indigène, qui est celui que je connais et que je pratique. Mais avant que de dire ce dont il sera question, je souhaiterais présenter rapidement dans cet avant-propos pour quelle raison j'en suis venue, dans mon propre positionnement, à traiter du sujet qui nous occupera tout au long de ce travail et à la manière dont s'est construite son approche singulière.

## *Remarque liminaire sur l'usage des pronoms personnels*

Je n'emploierai la première personne du singulier qu'au cours de cet avant-propos. Pour des raisons de clarté, celle-ci deviendra dans le corps de l'étude, un « nous » : celui de la parole objectivée. En aucun cas, celui-ci ne devra être confondu avec le pronom représentant un groupe humain ou une communauté. Je ne me ferai jamais le porte-parole de l'équipe au sein de laquelle j'ai réalisé mon expérience de terrain. Car ici, ainsi que nous le verrons, se posera la délicate

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Les Editions de Minuit, Paris, 1964, p. 15. Nous avons gardé cette phrase en mémoire pour nous-mêmes durant tout le processus d'écriture, concernant le sujet, l'objet, la méthode et le contexte de notre thèse. Nous la livrons ici à titre de rappel.

question de la prise de distance scientifique, dans la mesure où je suis à la fois actrice à part entière de l'expérience de terrain qui nous occupera et actrice de métier. Mais avant que d'y parvenir, que l'on me permette de présenter par quel parcours de vie ce sujet, ce terrain et le pronom personnel du pluriel ont pu être définis tels qu'ils seront traités dans cette thèse.

### **A. Point de départ : un constat**

En tant que comédienne, j'ai suivi une formation que l'on pourrait qualifier de « classique »<sup>2</sup>. Et dès mes premières expériences d'apprentissage, j'ai pu constater qu'il existait de forts contrastes entre l'idée que je me faisais du métier et la réalité de son enseignement ; entre l'enseignement qui m'était prodigué et la réalité des pratiques professionnelles ; entre la réalité des pratiques professionnelles et les discours intellectuels à son sujet.

Par exemple, « réussir », cela signifiait savoir situer la reconnaissance que l'on peut attendre de ses qualités individuelles d'interprète, par le prisme du jugement d'un individu créateur en puissance : le professeur d'abord, le metteur en scène ensuite<sup>3</sup>. Ces qualités, qui n'étaient pas évaluées par rapport à des critères objectifs, dépendaient du goût de ces décideurs et des publics : apparence physique, adaptabilité, soumission, etc. Surtout, il fallait être soi-même sans trop en faire, pour ne pas effrayer. L'on m'avait vivement conseillé d'être en tout premier lieu une présence malléable, habile à mettre en corps ce que l'autre projetait en imagination.

Si bien qu'à l'âge de vingt-et-un ans, après dix-huit mois d'expérience, j'ai souhaité abandonner le métier<sup>4</sup>. Il me semblait que je n'avais plus aucune raison de poursuivre dans cette

---

<sup>2</sup> 1992-1993 : Théâtre de l'Aurore, Paris 20 (définitivement détruit en 2003) ; 1995 : Cours Simon, Paris 11 (professeur : Chantal Brière) ; 1995-1997 : Conservatoire des Lilas, Gabriel Fauré ; 1997-2000 : Lycée Molière, Paris 16, en option A3 Théâtre (en partenariat avec la Comédie Française. Professeurs : Yves Steinmetz, Charlotte Soussan / Intervenants : Malik Faraoun, Nicolas Lormeau, Sylvia Bergé, Vincent Boussard, Christian Gonon-Mathieu) ; 2000 : Conservatoire du 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Darius Milhaud (professeur : Jean-François Prévens) ; 2000 : Cours privé Philippe Duclos, Paris 20 ; 2001-2003 : Ecole du Studio d'Asnières – Compagnie Jean-Louis Martin-Barbaz (professeurs : Chantal Desruaz, Patrick Simon, Yveline Hamon, Hervé Van Der Meulen, Jean-Louis Martin-Barbaz, Jean-Marc Hoolbecq, Jean-Pierre Gesbert, François Rostain, Roger Pintiaux), Asnières-sur-Seine.

<sup>3</sup> Ce qui définit la différence entre les deux positionnements reste, par ailleurs, flou. Mais il s'agit d'un autre sujet.

<sup>4</sup> J'emploie ici l'expression « carrière professionnelle » pour qualifier la première période de mon parcours, avant ma rencontre avec le metteur en scène Ali Ihsan Kaleci et mon implication effective dans les activités de la compagnie qu'il dirigeait. Je résumerai grossièrement ce parcours (en incluant mes expériences de spectacle au titre de novice), de la manière suivante : 1994-1995 : *Ah, Annabelle !*, de Catherine Anne, rôle d'Agathe, dans le cadre d'un atelier-théâtre au Collège Jean-Jacques Rousseau – Le Pré Saint Gervais ; 1996 : *Cher Antoine ou l'amour raté*, de Jean Anouilh (mise en scène de Thérèse Rocamboni), rôle de Gabrielle au Conservatoire Gabriel Fauré – Les Lilas ; 1997 : *Clérambard* de Marcel Aymé (mise en scène de Thérèse Rocamboni), rôle de Madame de Léré au Conservatoire Gabriel Fauré – Les Lilas ; 1998 : *La Nuit des rois* de Shakespeare (mise en scène de Thérèse

voie, car je ne retrouvais aucune trace des éléments qui m'avaient motivée personnellement, dans la réalité des pratiques. C'est à cette période que j'ai rencontré Ali Ihsan Kaleci<sup>5</sup>, qui m'a demandé, pour la première fois, pour quelle raison je m'étais engagée dans cette profession : cette question a représenté un souffle nouveau dans mon parcours d'actrice.

Suite à cette rencontre, je me suis engagée à ses côtés, au sein d'un groupe qu'il dirigeait<sup>6</sup>, tout d'abord en tant que stagiaire, puis en tant que membre active de son équipe, avant de devenir sa collaboratrice principale.

Dans cette compagnie, j'ai été encouragée, d'un autre côté, à reprendre mes études universitaires. En 2006, j'ai été admise à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), grâce à un projet de mémoire sur les processus créatifs à l'œuvre dans le travail qui

---

Rocamboni), rôle de Viola au Conservatoire Gabriel Fauré – Les Lilas ; 1998 : *Les Débutantes* de Christophe Honoré (mis en scène par l'auteur), rôle de la Jumelle 2, Collège des Jésuites, Festival d'Avignon ; 1999 : *La Cerisaie*, de Tchekhov (mise en scène d'Yves Steinmetz et Sylvia Bergé), rôle de Lioubov Andreievna Ranevskaja, Lycée Molière – Paris ; 2000 : *Il faut passer par les nuages*, de François Billeldoux (mise en scène d'Yves Steinmetz et Christian Gonon-Mathieu), rôle de Claire Verduret-Ballade, Lycée Molière – Paris ; 2001 : *L'Histoire du Soldat*, Charles Ferdinand Ramuz et Igor Stravinsky (mise en espace de Vincent Boussard, direction musicale de Graziella Contratto – ONL), Théâtre des Célestins – Lyon ; 2002 : *Marivaudages*, spectacle à l'issue d'un atelier dirigé par Chantal Desruaz, Ecole du Studio d'Asnières ; 2002 : *Afrique / Québec*, spectacle à l'issue d'un atelier sur les œuvres théâtrales contemporaines de l'Afrique sub-saharienne et du Québec dirigé par Patrick Simon, Ecole du Studio d'Asnières ; 2002 : *Britannicus* de Racine (dirigé par Hervé Van Der Meulen), rôle d'Agrippine, Ecole du Studio d'Asnières ; 2003 : *Minetti*, de Thomas Bernhard (mise en scène de Claudia Stavisky), rôle de la Jeune Fille – théâtre des Célestins (tournée en France – scènes nationales) ; 2003 : *Atelier Shakespeare*, spectacle à l'issue d'un atelier sur les œuvres de Shakespeare, dirigé par Jean-Louis Martin-Barbaz, Ecole du Studio d'Asnières ; 2003 : *Dictée*, de Gholam-Hossein Saedi (mise en scène Hossein Soltani), rôle du Professeur 1, Lavoisier Moderne Parisien.

<sup>5</sup> Metteur en scène et auteur dramatique d'origine turque. Ali Ihsan Kaleci dirige depuis 2001 un centre artistique et pédagogique officieusement baptisé « IDEOGRAM Arts » et qui est administrativement constitué de deux associations loi 1901 distinctes : le centre de formation professionnelle continue *Ayn Seyir* dont il sera question dans ce travail, ainsi que le Centre de Recherches Théâtrales Saint Blaise (CRT St. Blaise). Ce centre à deux ramifications était à l'origine une seule structure : AYN, qui a fermé en 2006 pour devenir ces deux nouveaux organismes, situés dans le quartier Saint Blaise, dans le XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Par commodité, nous conviendrons de dénommer le groupement de ces deux structures le Centre Saint Blaise, lorsque nous ferons référence aux choix singuliers initiés par Kaleci (et transversaux à la pédagogie et à la pratique artistique et intellectuelle des centres). Kaleci est l'auteur notamment de : *Schubert, le voyageur de l'hiver* (1995), *Monologue étrangers* (1997), *Destan* (2012) et plus récemment, d'un dialogue critique : *Le Théâtre est cet arbre* (2014). Il a mis en scène ses propres pièces, dont : *Le Voyage de personne* (Theatre des Augenblicks, Wien) ; *Schubert, le voyageur de l'hiver* (créé au Théâtre du Trianon, à Paris, puis repris au Théâtre National d'Ankara dans une mise en scène de Mustafa Avkıran sous le titre *Schubert ve Şevki Bey*) ; *Regards soufis / Shakespeare* (créé au Regard du Cygne à Paris) ; *Zat* (Maison des Arts de Créteil) ; *Le Peuple du Roi Lear* (Festival Vanishing Voices, Wrocław) ; *Destan* (Mustafapaşa) ; *Leyla ile Mecnun* (Göreme Kral Vadisi) ; *Mon Voisin* (Pavillon Carré de Baudouin, Paris). La biographie la plus récente de Kaleci a été consultée dans le dossier artistique présenté à la DRAC Ile-de-France : *Mon Voisin, une pièce de Yakup Almelek*, Archives du Centre Saint Blaise, projet de création, Paris, 10 octobre 2013.

<sup>6</sup> Il s'agit du centre *Ayna*, évoqué dans la note précédente. Tout d'abord, je m'y suis engagée en tant que stagiaire en novembre-décembre 2003, pour participer à la formation *Travailler Shakespeare avec le Workcenter de Thomas Richards et Jerzy Grotowski*, conventionnée AFDAS (Archives du Centre Saint Blaise), Paris / Pontedera (Italie).

était mené à cette période dans notre équipe<sup>7</sup>. Mais ma directrice de recherches et moi-même avons finalement constaté qu'il était préférable que je change de sujet, pour des raisons touchant notamment à la distance nécessaire évoquée plus haut<sup>8</sup>. Suite à cette remise en question, j'ai alors choisi de réorienter mon approche scientifique, en menant un travail ethnographique qui interrogeait la transformation et la mise en scène des traditions vivantes, à travers une étude sur la cérémonie du *Ayn-i Cem* des Alevis d'Anatolie, menée tout d'abord à l'EHESS dans le cadre du Diplôme de l'École, puis à la Sorbonne (Paris IV) dans le cadre d'un Master en Musique et Musicologie<sup>9</sup>. Il s'agissait en réalité d'éléments auxquels j'avais eu l'occasion de me familiariser, dans la mesure où ceux-ci constituaient un objet particulièrement présent dans les travaux dirigés par Kaleci, à titre artistique<sup>10</sup>.

Au cours de ces études, j'ai été amenée à analyser la manière dont certaines traditions initiatiques en Turquie étaient mises en scène et transformées en spectacles, pour des besoins politiques, sociaux et identitaires notamment. La façon dont les symboles étaient détournés et vidés de leur sens, dont ces éléments destinés à l'origine à la transmission initiatique d'une gnose étaient rendus *malléables* par la voie de l'interprétation, a été le point de départ de cette recherche, pour laquelle j'ai utilisé une méthodologie d'analyse consistant en l'établissement d'un système comparatif entre les éléments de la tradition *réelle* (référéncée dans les ouvrages sacrés et dans des témoignages antérieurs aux années 1960, durant lesquelles les principales transformations sont apparues suite à la dispersion des populations rurales en Anatolie, notamment) et ceux des pratiques contemporaines qui en sont dérivées (par l'étude de cas de mise en scène choisis pour leur caractère exemplaire et par une enquête de terrain menée auprès

---

<sup>7</sup> Ce projet était intitulé *Recherche en pratique sur les liens entre processus cantatoire et catharsis dans le théâtre de la lignée organique*, archives personnelles, Paris, 18 mai 2007. Il va sans dire que l'objet du travail de notre équipe s'est considérablement transformé avec le temps, et qu'aujourd'hui, l'ensemble des membres réfuterait la totalité des idées contenues même dans l'énoncé de cet ancien projet.

<sup>8</sup> Le travail que j'avais engagé était trop proche de la réalité de notre processus artistique et ne contenait, à l'époque, aucun élément d'objectivation externe, en dehors des témoignages des membres de ma propre équipe. La problématique de la distance scientifique et de l'objectivation reste tout à fait sensible et j'ai tâché de traiter celle-ci avec la plus grande attention, au cours de cette thèse. Tout d'abord, je n'ai utilisé comme source première à mon enquête, que des sujets indirectement en lien avec le travail que je mène au niveau artistique, puisqu'il s'agit d'acteurs auditionnés et de stagiaires. Nous verrons plus tard de quelle manière j'ai engagé les protocoles d'enquête et la méthodologie de terrain (pp.12-19).

<sup>9</sup> *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie mise en scène. Du contenu intersymbolique au discours méta-cultu(r)el*, Diplôme de l'EHESS, Ethnologie, dir. Brigitte Derlon, EHESS, Paris, 2008. *La Musique alevie : tradition ou genre ?*, Master II, Musique et Musicologie (spécialité « ethnomusicologie »), dir. Jérôme Cler, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

<sup>10</sup> C'est en 2004 que nous avons commencé à travailler à partir des chants de la tradition alevi, sous l'impulsion d'Ali Ihsan Kaleci. Il s'agit d'un sujet que nous n'évoquerons pas directement à travers la présente thèse.

de populations ayant vécu l'exode rural, à partir de la région de Sivas et de Malatya vers la capitale, Ankara, dans les années 1970).

Le lien entre les transformations d'une tradition initiatique en Anatolie et l'art du théâtre tel qu'il est pratiqué par les comédiens en France et en Europe au début du XXI<sup>e</sup> siècle n'est, certes, pas immédiatement évident si l'on ne se place que du point de vue de l'aire culturelle et du champ disciplinaire. C'est par mon expérience de praticienne et par la multiplication des rencontres avec d'autres acteurs professionnels, depuis plusieurs années et à travers le filtre de la pratique artistique et pédagogique que j'ai menée entre France et Turquie au sein de cette équipe, que j'ai pu remarquer certains parallélismes entre ces deux éléments pourtant sans rapport apparent. La similarité de certains de ces processus est à l'origine du questionnement qui a abouti à la rédaction de la présente thèse.

D'un point de vue général, l'on pourrait présenter les points communs entre ces traditions *alevi* en situation avérée d'utilisation et de mise en scène en Turquie et l'art dramatique européen d'aujourd'hui, de la manière suivante : dans ces deux situations, les personnes interrogées manifestent un malaise vis-à-vis des pratiques dont nous parlons (dans le théâtre comme dans le rituel), sans pour autant pouvoir identifier clairement celui-ci<sup>11</sup>. Lorsque ces personnes sont poussées à définir plus avant ce qui les dérange dans leurs pratiques, elles se disent partagées entre ce qu'elles sont amenées à effectuer dans l'exercice de leur art (au théâtre) ou dans leur participation (pour les rituels) et ce qu'elles comprennent du sens de celui-ci. Finalement, le constat de mes interlocuteurs est quasi unanime dans les deux cas : « Ce n'est pas *vraiment* le *Cem* » (la cérémonie initiatique dont il était question dans mes premières études) ; « Ce n'est pas *vraiment* le théâtre »<sup>12</sup> (pour les acteurs rencontrés au cours de la présente étude).

---

<sup>11</sup> Nous reviendrons sur les groupes d'acteurs interrogés et sur la méthodologie employée en Introduction, pp. 25-43.

<sup>12</sup> Nous verrons au cours de ce travail et notamment tout au long de la première partie, de quelle manière ce constat est établi à plusieurs échelles par les acteurs rencontrés. D'autre part, soulignons que ce type de constats n'est pas sans rappeler le positionnement de certaines figures emblématiques du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, dont bien évidemment Antonin Artaud (voir notamment *Le Théâtre et son double*, 1935, in *Œuvres* (ed. Evelyne Grossman), pp. 505-593, Gallimard Quarto, Paris, 2004) ou encore Jerzy Grotowski (voir notamment *La Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Le Livre qui Parle, Paris, 1997).



Comment cerner cette complexité<sup>13</sup> qui paraît, à première vue, relativement perceptive, dans la réalité d'une observation pratique de terrain – surtout lorsqu'il s'agit du théâtre pratiqué à titre professionnel ? C'est ici, au fond, un questionnement tout à la fois ontologique, d'une part (dans la mesure où il est question d'interroger la définition même du théâtre), épistémologique, d'autre part (puisque ce premier enjeu aura nécessairement un impact sur la manière dont la discipline est perçue et activée au niveau de la recherche et des pratiques) et artistique, enfin. En somme, c'est cet entrelacs d'axes de réflexion qui nous a conduit au champ disciplinaire des *Cultural Studies*<sup>14</sup>. Car il va également sans dire que ce questionnement correspond avant tout à une mise en perspective de la réalité des pratiques avec les perceptions (et inversement) qui l'accompagnent : nous y reviendrons largement dans le corps de notre étude.

## **B. Des problèmes méthodologiques**

Au démarrage de mes travaux de recherche et en regard des questions initiales, mon objectif était d'engager une analyse à l'aide d'une méthode comparative, afin de dégager (ainsi que je l'avais fait au cours de mes enquêtes précédentes sur les rituels *alevi*) les adéquations et inadéquations existantes entre les perceptions des praticiens et la réalité de la mise en œuvre de celles-ci, afin de cerner ce qui était de l'ordre du *vraiment* théâtre et ce qui ne l'était pas, pour ces acteurs. Cette démarche de terrain devait être effectuée sur le plan théorique, par la lecture d'ouvrages de référence, d'autobiographies de comédiens et de textes didactiques, notamment. Sur le plan pratique, il était prévu de réaliser des entretiens en deux parties (questionnaire puis exercices pratiques), à travers une série d'échantillons représentatifs de groupes de comédiens professionnels en région parisienne<sup>15</sup>. Pourtant, ce positionnement de départ a très vite montré ses failles et ses limites, car cette méthode me poussait à rencontrer des acteurs qui, prenant conscience de mon positionnement de chercheuse, parvenaient habilement à recréer une adéquation fortuite entre leurs discours et leurs actes, comme si j'étais venue pour examiner leur légitimité artistique (j'ai ainsi remarqué que ceux-ci modifiaient soit leurs discours en fonction des derniers épisodes pratiques qu'ils avaient vécus et dont j'avais pu témoigner, soit

---

<sup>13</sup> En utilisant ce terme, nous faisons directement référence à la complexité évoquée par Edgar Morin dans ses récents travaux. Voir notamment Edgar Morin, « Le défi de la complexité », UNI, 20 juin 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=6UT57Jm371w>, consulté le 07 février 2015.

<sup>14</sup> Voir note n° 51, p. 19.

<sup>15</sup> Comédiens inscrits au Pôle Emploi Spectacle Alhambra, sociétaires de la Comédie Française, élèves de différentes écoles de théâtre et conservatoires (CNSAD, Ecole du Studio d'Asnières, Cours Florent, etc.), membres de troupes privées, notamment.

leurs démonstrations en fonction du discours qu'ils venaient de faire)<sup>16</sup>. J'ai rapidement constaté que cette méthode ne pouvait être suffisante en elle-même, pour travailler sur ce sujet.

De plus, dès lors que ma position de chercheuse était annoncée aux acteurs rencontrés, ces derniers adoptaient une attitude que nous pourrions qualifier de « représentation d'eux-mêmes »<sup>17</sup> et confondaient l'objet de la rencontre avec une projection imaginée qu'ils pouvaient en avoir : interview journalistique (je représentais alors pour eux un potentiel de communication en tant que critique ou biographe imaginé<sup>18</sup>) ou encore audition (je représentais alors pour eux un potentiel d'emploi ou un intermédiaire pouvant les recommander pour un emploi<sup>19</sup>). Dans aucun des cas, je ne suis parvenue à mener le questionnaire prévu jusqu'au bout du protocole fixé<sup>20</sup>, malgré les différentes adaptations et révisions que j'ai mises en place au fil du temps. J'ai également constaté que la partie pratique demandait une intimité relative, ayant déduit de mes infructueuses tentatives, que les sujets interrogés avaient également des réticences à se dévoiler devant l'œil froid d'un observateur potentiellement enclin à rechercher des failles dans leur intégrité d'artiste, ainsi qu'ils disaient le ressentir<sup>21</sup>.

Suite à ce constat, j'ai pris la décision de modifier les paramètres de mon enquête de terrain et de constituer un corpus différent. En premier lieu, il s'agissait ici de faire s'écrouler la barrière érigée entre cette position de chercheur et les sujets rencontrés, afin de pouvoir plonger d'une manière distanciée et vivante à la fois au cœur des processus pratiques et dans l'intimité

---

<sup>16</sup> Cela a été notamment le cas dans les séries d'entretiens que j'ai réalisées avec des comédiens isolés et de manière d'autant plus flagrante, lorsque j'ai rencontré ceux-ci à plusieurs reprises. La plupart du temps, concernant la partie pratique, cela les dérangeait de réaliser une démonstration telle que je la demandais et ils me renvoyaient systématiquement au dernier spectacle dans lequel ils avaient joué, jouaient ou allaient jouer, en me proposant d'assister à une représentation, pour avoir des réponses à toutes mes questions. Pourtant, j'ai refusé d'intégrer une telle démarche dans le protocole, dans la mesure où l'entrée « mise en scène » risquait de fausser les données obtenues de l'observation du travail de l'acteur (dans son acception la plus brute – ce qui était mon intention initiale).

<sup>17</sup> Il s'agit d'un sujet complexe en soi, qui est très certainement lié à la profession elle-même et à son fonctionnement. La problématique serait certainement à traiter à part, dans le cadre d'une réflexion en psychosociologie, par exemple, tant le champ d'investigation et les problématiques inhérentes à ce fonctionnement semblent vastes.

<sup>18</sup> Il s'agit de la situation la plus fréquente à laquelle nous ayons eu à faire durant cette période. Lorsque les comédiens comprenaient qu'il n'y aurait pas de résultat au titre d'une publication de leur entretien personnel dans un magazine ou sous forme d'une biographie singulière, ces derniers rejetaient souvent l'entretien ou cessaient de répondre aux questions avec sérieux.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Je rappellerai brièvement à titre indicatif que ce dernier se décomposait en trois étapes : entretien guidé à partir d'une série de questions (en plusieurs parties intitulées : Parcours personnel, Perception du métier, Pratique du métier), une présentation des exercices préparatoires vocaux et corporels quotidiens, ainsi qu'un travail personnel sur un extrait de texte (incluant l'observation de la préparation de l'acteur jusqu'à la présentation finale). Les deux dernières parties (les parties pratiques) n'ont jamais pu être réalisées avec les acteurs rencontrés.

<sup>21</sup> Entretiens réalisés entre 2010 et 2011 (voir plus haut).

de la perception de ces personnes – sans pour autant outrepasser les limites de la distance critique. Rapidement, j’ai fait le choix de revenir vers une opportunité que j’avais primitivement écartée dès le départ, car elle représentait un risque de subjectivation : travailler à l’intérieur du groupe au sein duquel j’évoluais moi-même, en tant que membre.

### C. Choix du terrain et distance scientifique

Je mène, ainsi que je l’ai évoqué plus haut, un travail pratique au sein d’une compagnie professionnelle en tant que comédienne et co-directrice artistique, depuis 2003<sup>22</sup> : le Centre de Recherches Théâtrales Saint Blaise (CRT St. Blaise). Je mène également une expérience en tant que formatrice dans le cadre de missions de formation professionnelle continue, au sein du centre *Ayn Seyir*. Ces deux structures sont dirigées par le metteur en scène et auteur dramatique Ali Ihsan Kaleci<sup>23</sup>.

En réalité, rappelons que ces deux organisations doivent être considérées, d’un point de vue pratique, comme une cellule unique ayant plusieurs ramifications. Elles ont toutes deux été constituées en Association Loi 1901 en 2007, suite à la dissolution d’une structure plus ancienne (*Ayna*), fondée en 2000 et dissolue en 2007. Le CRT St. Blaise a pour objet formel « la création, la recherche et la promotion de produits artistiques issus du spectacle vivant »<sup>24</sup>. *Ayn Seyir* quant à elle, est entièrement dédié à la formation continue des professionnels du spectacle et à la recherche sur les arts vivants. Cette structure a été créée séparément de l’autre pour des raisons administratives<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Entre 2000 et 2003, après avoir travaillé professionnellement sous la direction de différents metteurs en scène, j’ai rejoint l’équipe d’Ali Ihsan Kaleci. Actuellement et depuis cette date, je le seconde dans son travail de direction artistique et pédagogique, tout en assumant également la mise en œuvre administrative et la production exécutive des projets internationaux de l’équipe.

<sup>23</sup> Nous avons explicité en note n°5, p. 7, ce que représente le consortium des deux organismes *Ayn Seyir* et le CRT St. Blaise. Rappelons que ces derniers sont liés par leur direction artistique et leurs orientations intellectuelles. Voir également <http://ideogramarts.com> (consulté le 07 février 2015).

<sup>24</sup> La compagnie doit son nom à la rue Saint Blaise, permettant l’accès au Square des Cardeurs, où sont situés ses locaux, dans le XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris. *Statuts de l’association CRT St. Blaise*, archives du Centre Saint Blaise, Mai 2007, Paris.

<sup>25</sup> En 2007, l’AFDAS dont dépend totalement le fonctionnement des activités pédagogiques de l’équipe, avait exigé que la nouvelle structure porte un numéro d’objet d’Activité Principale Exercée (APE) uniquement dédié à la formation professionnelle continue. Il s’agissait alors d’une mesure préventive généralisée, visant à empêcher l’embauche des formateurs en tant qu’intermittents du spectacle d’une part et l’utilisation des stagiaires en tant qu’artistes – c’est-à-dire, l’utilisation frauduleuse des financements pédagogiques à des fins de production de spectacle. Il s’agit d’un autre sujet, qui demanderait probablement à être creusé dans le cadre d’une autre enquête sur les voies stratégiques officielles et « officieuses » des compagnies de théâtre et leur transformation en regard des modifications du cadre législatif, par exemple. Voir Sources Secondes (a. Statuts et autres documents, p. 580, tome 2, *Statuts de l’association Ayn Seyir*, signés par les membres du bureau Vanessa Sanchez, présidente et

Finalement, j'ai choisi de me concentrer sur les groupes d'acteurs participant ou souhaitant participer à un module de formation mis en place au sein de l'organisme *Ayn Seyir* et intitulé « Autonomie de l'Acteur »<sup>26</sup>.

L'intérêt du choix de ce terrain ne réside pas uniquement dans le fait qu'il permettait de rencontrer un grand nombre d'acteurs professionnels en un espace-temps donné (notamment dans le cadre des auditions et des recrutements pédagogiques). Celui-ci permettait, en outre, une émancipation efficace, puisque ma position de formatrice m'autorisait à participer au terrain et à me familiariser avec mes interlocuteurs, tout en pouvant observer leurs pratiques d'une manière à la fois objective et intime. D'un autre côté, cela permettait de mener une observation liée à l'objet de mon questionnement, en privé. Bien entendu, il était ainsi plus facile de résoudre le problème de la distance scientifique nécessaire, en faisant le choix de ne m'intéresser qu'aux processus à l'œuvre dans les relations des participants avec les dynamiques liées à la pédagogie et à la formation, tout en gardant sans cesse à l'esprit que :

« La difficulté consiste [...] à s'extraire dans une certaine mesure, des habituelles façons de faire et de penser, afin de développer une réelle capacité d'analyse. »<sup>27</sup>

L'intérêt de ce choix résidait également dans le positionnement intellectuel et artistique de l'équipe, concernant son regard critique sur le modèle théâtral européen contemporain, ainsi

---

Philippe Cohen, trésorier, 3 pages, Assemblée Générale du 19 février 2008, Paris, Archives du Centre Saint Blaise.)

<sup>26</sup> Le programme a évolué depuis la création du module, en 2006. Voir les programmes pédagogiques, tous conservés dans les archives du Centre Saint Blaise (Sources Premières, Programmes et Documents de travail, pp. 499-500, tome 2) : *Pour une autonomie de l'acteur*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 8 p., Ayna, Paris, 2006 ; *Autonomie de l'acteur*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 8 p., Ayna, Paris, 2007 ; *Autonomie de l'acteur, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 p., Ayn Seyir, Paris, 2008 ; *Autonomie de l'acteur, stage de formation professionnelle sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 10 p., Ayn Seyir, Paris, 2009 ; *Autonomie de l'acteur, stage de formation professionnelle sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 p., Ayn Seyir, Paris, 2010 ; *Autonomie de l'acteur, formation de théâtre à destination des artistes du spectacle vivant, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 p., Ayn Seyir, Paris, 2010 ; *Autonomie de l'acteur*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 p., Ayn Seyir, Paris, 2011 ; *IDEOGRAM – Autonomie de l'acteur, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 10 p., Ayn Seyir, Paris, 2012 ; *Autonomie de l'Acteur. De la formation à la création, pour les artistes du spectacle vivant*, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci, Erica Letailleur et Yeye Li, dépliant A3 en 3 volets recto-verso, Ayn Seyir, Paris, 2013.

<sup>27</sup> Bastien Soulé, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », in *Recherches quantitatives*, vol. 27 (1), 2007, p. 130.

que la manière dont celui-ci était pesé à l'aune d'une analyse et d'une pratique incluant différents éléments artistiques traditionnels de Turquie et d'Asie Centrale, notamment<sup>28</sup>.

Afin de ne pas disperser le sujet, j'ai fait le choix de me concentrer particulièrement sur les rencontres réalisées avec les acteurs dans le cadre des travaux pédagogiques. Plus particulièrement, j'ai préféré focaliser mon attention sur un programme de formation tout à fait singulier : « Autonomie de l'acteur », ainsi que je l'ai précisé plus haut.

Il s'agit d'un stage organisé selon une session annuelle unique. C'est une formation de longue durée (sept mois lors de sa création en 2006, réduits à cinq mois à partir de 2009), créée en concertation avec le département des Congés Individuels de Formation (CIF)<sup>29</sup> de l'Assurance Formation Des Activités du Spectacle (AFDAS)<sup>30</sup>. Ce stage a la particularité de se dérouler sur une période inhabituellement longue dans le milieu du spectacle vivant, puisqu'elle demande aux participants de se mobiliser à temps plein sur une durée supérieure à celle d'une création, en moyenne estimée à deux mois et demi de répétitions avant la période de représentations<sup>31</sup>. Durant ce temps, les participants sont pris en charge au titre du Congé Individuel de Formation<sup>32</sup> et bénéficient par conséquent d'un revenu, ce qui leur permet d'être économiquement libérés de toute autre obligation professionnelle.

Le contenu du programme est orienté vers la reformulation du projet artistique personnel de chaque participant, à travers un emploi du temps quotidien mêlant un travail corporel

---

<sup>28</sup> Cela s'est trouvé formulé, dernièrement, dans la réalisation de trois projets internationaux : « Turkish Traditional Performing Arts Cultural Center », mai 2011-juin 2012, entre Paris (Quartier Saint Blaise) et Ortahisar (Nevşehir – Turquie), dans le cadre du programme CSD II Turquie / Europe, financé par l'Union Européenne et le Ministère des Affaires Européennes de Turquie, « IDEOGRAM – Groupe transnational de recherche et de création théâtrale, entre Europe occidentale et orientale », mai 2011-juin 2013, entre Paris (quartier Saint Blaise), Göreme (Nevşehir – Turquie) et Athènes (Grèce), dans le cadre du programme Culture financé par la Commission Européenne et « Contemplations », octobre 2014-décembre 2015 (en cours), dans le cadre du programme CSD III Turquie / Europe, financé par l'Union Européenne et la République de Turquie. J'ai occupé le poste de coordinatrice générale pour ces trois projets – ce qui explique également, par la lourde charge de responsabilités et de travail inhérente à cette mission (qui m'a également permis de financer mes travaux de recherche), que la rédaction de cette thèse ait dû être étendue de plusieurs années.

<sup>29</sup> « Le congé individuel de formation (CIF) est le droit de s'absenter de son poste de travail pour suivre une formation de son choix. », site du Ministère du Travail, de l'Emploi, de la Formation professionnelle et du Dialogue Social, <http://travail-emploi.gouv.fr/informations-pratiques,89/les-fiches-pratiques-du-droit-du,91/formation-professionnelle,118/le-conge-individuel-de-formation,1070.html>, consulté le 03 octobre 2015.

<sup>30</sup> L'organisme paritaire en charge du financement de la formation pour les professionnels du spectacle vivant, de l'audiovisuel et de l'édition. <https://www.afdas.com>. Le programme a été créé en concertation avec l'ancienne directrice du département des Congés Individuels de Formation, Chantal Brancier (actuellement à la retraite).

<sup>31</sup> Voir à ce sujet et notamment *Elaborer son projet de production. Budget général, répétitions, coût du plateau, défraiements, avec des exemples commentés*, Le Jurisculture / Centre National du Théâtre, Paris, 2011, p. 4.

<sup>32</sup> Voir : <https://www.afdas.com/intermittents/demander-un-financement/le-cif-conge-individuel-de-formation>.

approfondi à partir de différentes techniques, un travail vocal basé sur la découverte des rythmes complexes et des enharmoniques dans les musiques traditionnelles d'Asie mineure et centrale, un travail de construction dramatique visant à l'élaboration d'un projet personnel et d'un projet collectif<sup>33</sup>. De plus, une partie de la formation, d'une durée allant de un à deux mois, se déroule à l'étranger, en résidence en Turquie – Cappadoce (en 2006 et 2007, un atelier-rencontre était également organisé à Pontedera (Italie), auprès de l'équipe du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards<sup>34</sup>).

À sa création, ce dispositif n'était accessible qu'aux participants pouvant bénéficier d'une prise en charge au titre du CIF, en tant qu'artistes du spectacle vivant<sup>35</sup>. Pour cela, ils devaient avoir accumulé un total de deux-cent-vingt cachets ou jours de travail, sur les deux à cinq années précédant leur candidature<sup>36</sup>. À partir de 2010, l'équipe a choisi d'assouplir relativement les conditions d'accès à cette formation, afin de permettre, notamment, l'accueil de participants étrangers, dans le cadre des projets internationaux, qui ont alors vu le jour et devant impliquer également des artistes turcs, azerbaïdjanais et grecs<sup>37</sup>. Cependant, les conditions d'admissibilité des dossiers sont restées tout à fait strictes : les candidats travaillant en France devaient justifier d'une motivation hors du commun pour faire accepter leur dossier par l'organisme paritaire comme par le prestataire<sup>38</sup>. Quant aux candidats issus d'un autre pays, ils devaient être recommandés par une université ou un conservatoire<sup>39</sup>.

---

<sup>33</sup> Voir les programmes des années concernées, cf. note n°26, p. 13.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Il s'agissait d'un choix délibéré du prestataire, qui n'engageait absolument pas l'AFDAS et concernait des questions de qualité de vie pour les stagiaires (la prise en charge par l'OPCA leur permettait, en effet, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, de bénéficier d'un salaire).

<sup>36</sup> Voir le site internet de l'AFDAS, volet « Intermittents – le Congé Individuel de Formation », *op. cit.*

<sup>37</sup> Il s'agit des projets *Turkish Traditional Performing Arts Cultural Center* (2011-2012) et *Ideogram, groupe transnational de recherche et de création théâtrale entre Europe occidentale et orientale* (2011-2013). *Op. cit.*

<sup>38</sup> En raison des priorités liées à l'emploi et à la formation, aucun dossier n'a jamais été financé par d'autres organismes paritaires tels que le FONGECIF ou par d'autres OPACIF. Quant aux candidats « hors financement », ils devaient faire preuve d'une détermination hors du commun, pour pouvoir être admis à participer. En effet, l'équipe souhaitait privilégier les candidats pris en charge, de manière à ce que ces derniers puissent être concentrés et disponibles à temps plein durant la formation – ce qui n'est évidemment pas possible dans le cas d'un auto-financement, exigeant le plus souvent l'exercice d'une activité professionnelle à titre alimentaire. Une seule candidate française a réellement été admise hors financements en 2013 et a effectivement participé à la formation sur toute sa durée. Par ailleurs, deux candidats ont été admis à participer à la formation dans le cadre d'une prise en charge AFDAS, mais au titre du « Plan de Formation » (n'incluant pas de prise en charge des salaires du stagiaire). Voir *Attestations de prise en charge* (Sources Secondes, a. Statuts et documents administratifs, pp. 580-591), archives du Centre Saint Blaise, Paris, 2006-2013.

<sup>39</sup> Dans le cadre d'un accord tacite avec certains professeurs de l'Université d'Ankara, notamment (notes personnelles).

La sélection des candidatures est toujours effectuée en plusieurs étapes : elle débute par un entretien individuel avec le directeur de la formation ou l'un des membres de l'équipe pédagogique. Ce dernier est suivi d'une audition durant laquelle les candidats, filmés, doivent présenter un texte de leur choix, ainsi qu'un chant. Enfin, une lettre de motivation est rédigée par les candidats et leur dossier est envoyé à l'organisme paritaire, pour validation par une commission d'experts. De cette validation finale, dépend la participation effective des candidats<sup>40</sup>.

Comme on le constate à la lecture du protocole de sélection, cette formation ne réunit que des participants hautement expérimentés et motivés. D'autre part, je soulignerai que le point commun entre les artistes ayant pris part à cette formation depuis sa création en 2006 peut être considéré, à la lecture de leurs dossiers de candidature, comme étant celui-ci : une extrême motivation à remettre en question leur savoir-faire, en raison de constats personnels ayant engendré une série de doutes sur leur légitimité dans la profession, si ce n'est sur la légitimité même de l'art qu'ils exerçaient à titre professionnel<sup>41</sup>. C'est précisément ce point qui a attiré mon attention, dans un premier temps.

L'ambition de cette formation, comme cela est décrit dans les brochures de présentation du programme<sup>42</sup>, est précisément de permettre à des acteurs en activité de renouer avec les arcanes de l'art qu'ils pratiquent, tant sur un plan purement artistique qu'au niveau du savoir-faire<sup>43</sup>. En participant à cette formation, leur souhait était de pouvoir renouer de manière individuelle à leur idéal personnel<sup>44</sup> : en somme, la formation « Autonomie de l'acteur » n'a jamais eu pour objectif premier de leur fournir une nouvelle méthode ni de nouveaux outils de travail mais avant tout, de leur permettre de se saisir de leurs propres attentes, pour en faire un objet de créativité et de propulsion personnelle.

---

<sup>40</sup> Le protocole annoncé sur les dossiers de demande de financement indique « Entretien + Audition ». Voir *Dossiers de demande de prise en charge* (Sources Secondes, a. Statuts et documents administratifs, pp. 596-607, tome 2), archives du Centre Saint Blaise, Paris, 2006-2013. Nous nous basons ici sur nos notes personnelles, pour décrire le processus de sélection.

<sup>41</sup> Voir notamment les lettres de motivation des candidats et entretiens de fin de formation (Sources Premières, B. Entretiens et témoignages, pp. 495-498, tome 2). Ce constat est tout à fait intéressant à bien des titres et dépasse le sujet même qui nous occupera ici, puisqu'il pose également question sur la relation entre longévité professionnelle des acteurs de métier et pratiques / choix artistiques, à titre purement sociologique, notamment.

<sup>42</sup> Voir Sources Premières, C. Programmes et documents de travail, pp. 499-500, tome 2.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Voir Sources Premières, B. Entretiens et témoignages, *op. cit.*

Or, dans le cadre strict des pratiques théâtrales, du point de vue des artistes rencontrés lors de ces stages, j'ai noté que tous semblent attester au départ du fait qu'il existerait un « théâtre idéal », un « vrai théâtre » en une certaine manière, qui ne ressemblerait pas à ce que l'on observe dans les pratiques ou à ce que ces derniers ont pris pour habitude de mettre à l'œuvre dans l'exercice de leur métier. C'est-à-dire que semblent coexister dans leur appréhension du théâtre, deux réalités : l'une *idéalisée*, l'autre *réelle*. L'une dont l'existence est presque supposée impossible, l'autre à laquelle ils se sont en quelque sorte *résignés*. Pourtant, la définition même du « théâtre idéal », lorsqu'on interroge ces acteurs au démarrage de la formation, est très variable. Et cela se répercute dans leurs pratiques, dans les multiples difficultés de ces acteurs et dans les impasses dans lesquelles ils disent se trouver. C'est ce constat qui est le point de départ du parcours logique que j'ai ensuite développé tout au long de cette thèse<sup>45</sup>.

#### **D. Conversion de l'expérience**

L'on comprendra donc que la mise à l'œuvre de ce travail de thèse correspond à la conversion d'une expérience de vie ayant duré près de dix ans, en un terrain de recherche et d'observation scientifique. Mais en réalité, cette conversion n'a pas été décidée à une date précise, ni à partir du moment où elle s'est trouvée « officialisée » par une inscription à l'université, ni encore à partir du moment où il a été constaté que le protocole initial nous conduisait à la caducité. En réalité, cette conversion s'est réalisée d'une manière progressive, presque d'elle-même et antérieurement à sa réappropriation dans le cadre d'un travail universitaire, à mesure que les observations réalisées appelaient la nécessité d'une formulation critique et objectivée. La spécificité de la transformation de notre statut d'acteur à celui de chercheur, devra être reliée à l'aspect tout particulier du terrain qui nous occupe ici, ainsi que nous l'avons précisé. Cela a nécessité la mise en œuvre d'une méthodologie singulière, afin de

---

<sup>45</sup> Bien évidemment, celui-ci représente également toute l'ambiguïté que soulève la création d'une formation du type « Autonomie de l'Acteur », où l'on propose aux participants de renouer avec un idéal individuel, à travers une expérience collective. Mais il s'agit d'un autre sujet. C'est un point tout à fait crucial, dans la mesure où il est question de dégager les points de jonction entre ce qui est de l'ordre du supposé individuel et intime, avec ce qui est de l'ordre du supposé général, collectif, universel. C'est-à-dire que cette formation (par son intitulé même), interroge le rapport entre l'individu artiste et l'art auquel il se dit, se pressent appartenir, au niveau socio-culturel. L'on pourrait résumer ce point de départ par la conclusion donnée par le groupe de participants à la session 2007 : « Nous pensions que l'autonomie était une affaire personnelle, mais nous avons remarqué que c'est par le collectif que nous y sommes parvenues. Il n'existe pas d'autonomie sans collectif. » (voir Sources Premières, B. Entretiens et témoignages, *op. cit.*).



rendre ce terrain viable, en termes de production de données à caractère scientifique exploitables sur le plan de la recherche.

À ce titre, l'on rappellera, puisque notre positionnement y fait directement référence, que la notion d'observation participante continue d'être largement discutée dans les sciences humaines. Il est, en outre, dès à présent nécessaire de nuancer cette idée dans le cas qui nous occupe ici, dans la mesure où nous avons exclu systématiquement de notre corpus analysé tous les instants directement participatifs (au titre d'actrice ou de formatrice en situation de transmission pédagogique active)<sup>46</sup>. S'il était encore nécessaire d'y référer, nous préfererions tout de même au terme « d'observation participante », celui de « participation observante » pour qualifier notre démarche, car ainsi que l'a décrit Bastien Soulé :

« L'accent passe de l'observation de l'autre à l'observation de la relation humaine entre soi, en tant qu'ethnographe et l'autre (les gens avec lesquels l'ethnographe travaille pour produire son étude). L'ethnographe ne peut en effet guère prétendre être objectif et observateur participant : l'ethnographie est définie et façonnée par les relations humaines, elle est construction d'une fiction rationnelle et non-recherche objective de connaissance. »<sup>47</sup>

Nous ne reviendrons pas ici sur les questions relatives à la nécessaire objectivation du terrain, car il s'agit d'une évidence. De plus, il est admis aujourd'hui que le terrain ethnographique/sociologique – et à plus forte raison, le terrain artistique – ne produit pas uniquement une connaissance quantifiable mais que l'observation du chercheur est le fruit d'interactions humaines, au sein desquelles ne saurait échapper une part de subjectivité<sup>48</sup>. L'enjeu pour le chercheur se situe, ainsi que nous faisons le choix de l'aborder ici, dans les cadres qu'il établira afin de limiter l'interprétation subjective des données. Et pour cela, il nous semble qu'il s'agit avant tout de parvenir à bien distinguer dans le déploiement des diverses temporalités de l'expérience de terrain, ce qui est objectivable de ce qui ne l'est pas. En somme,

---

<sup>46</sup> Nous avons adjoint ces sources (tapuscrits, photographies, vidéos, notamment) dans le corpus final (voir la partie « Sources premières » de notre bibliographie, pp. 479-500, tome 2), mais nous les avons délibérément écartées des éléments faisant l'objet d'une analyse singulière.

<sup>47</sup> Bastien Soulé, « Observation participante ou participation observante ? », *op. cit.*, pp. 127-140.

<sup>48</sup> *Idem.* Voir également Edgar Morin, « Le défi de la complexité », in *Chimères*, n°5-6, 1988 : « Le sociologue n'est pas seulement dans la société ; conformément à la conception hologrammique, la société est aussi en lui ; il est possédé par la culture qu'il possède. »

il s'agit de dresser pour soi-même, une certaine forme de dramaturgie de l'expérience, comme le propose Bernard Müller<sup>49</sup>.

Finalement ici, notre « projet de reconstitution »<sup>50</sup> s'est articulé autour de la problématique de l'adéquation entre les perceptions individuelles du théâtre par des acteurs et la réalité de leur mise en pratique professionnelle dans l'art et dans leur relations avec celui-ci, sans faire fi de notre statut ambigu d'observateur-observé et initiateur de ce questionnement sur le terrain pour autant – mais sans le souligner non plus. C'est pourquoi il restera tout au long de notre texte, en filigrane : un élément conscientisé mais non mis en avant ni discuté davantage, dans le cadre de l'étude qui suivra.

## E. Une transversalité disciplinaire

Dans ce processus de conversion de l'expérience, nous soulignerons également qu'un phénomène de déploiement disciplinaire s'est mis à l'œuvre sans que nous l'ayons anticipé au démarrage de ce travail. Le statut même de notre positionnement d'observateur-observé / chercheur transformant une expérience de vie en expérience de terrain, nous a demandé de faire appel à différentes disciplines<sup>51</sup>. Par exemple, la linguistique, la phénoménologie, l'histoire du

---

<sup>49</sup> Bernard Müller, « Le terrain : un théâtre anthropologique », in *Communications*, 2013 (1), n°92, *Performance*, pp. 75-82.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> Il nous faudra ici souligner qu'il s'agit du propre des *Cultural Studies*, champ disciplinaire auquel nous attachons notre démarche. Rappelons succinctement l'historique du champ. Comme Stéphane Van Damme le souligne (dans son article « Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2004/5, n°51-4bis, pp. 48-58, Belin, Paris), les *Cultural Studies* représentent un « cadre de recherche très élastique », développé à une échelle mondiale. C'est pourquoi il est souvent annoncé que faire une historiographie des *Cultural Studies* relève d'un exercice difficile. Tout d'abord, ainsi que nous l'avons souligné, en raison de l'aspect polymorphe du champ, mais aussi à cause de ses aspects interdisciplinaires et de son expansion à l'échelle-monde (ce qui implique des formulations différentes selon l'appropriation qui en est faite dans les différentes aires culturelles où il s'est trouvé institutionnalisé/approprié). Selon Stuart Hall, les *cultural studies* puisent leurs sources dans le mouvement intellectuel de la *New Left*, dans les années cinquante, en Grande Bretagne. En 1964, Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson créent le *Center for Cultural Studies* à l'Université de Birmingham. Un ouvrage d'Armand Mattelart et Erik Neveu présente de manière synthétique l'évolution du champ et son expansion entre 1964 et 2003 : *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003. L'on retiendra que le projet initial s'appuie sur la volonté des fondateurs du Centre d'apporter les éléments de la critique littéraire et sociologique au phénomène alors nouveau de la culture de masse. Et c'est dans les années 1990, avec les déplacements de plus en plus fréquents des chercheurs britanniques, que le champ prend de l'ampleur (notamment aux USA). Depuis la France, les travaux de Foucault, Barthes, Deleuze et De Certeau, puis Levi-Strauss, deviennent des « textes fondateurs des *Cultural Studies* » (Stéphane Van Damme), bien que le champ soit y soit encore à peine reconnu aujourd'hui. Les *Cultural Studies* sont marquées par un effort pour adapter les méthodes aux problèmes étudiés, aux objets de recherche. De cette manière, les *Cultural Studies* traversent plusieurs champs disciplinaires, sans qu'il soit possible de clôturer de manière définitive lesquels ils sont : littérature, sociologie, anthropologie, ethnologie, sciences politiques, économie, communication et médias, droit, éducation, etc. Ainsi que le souligne Van Damme, ce « phénomène d'expansion géographique et thématique a pour conséquence une recomposition permanente des limites et des objets que recouvrent les *Cultural Studies*,

théâtre, la sociologie des pratiques culturelles. C'est pourquoi nous avons fait le choix de chercher à porter notre regard au-delà de ces approches limitées à leur propre fonctionnement méthodologique interne, pour chercher à mettre en œuvre une démarche qu'Edgar Morin a qualifiée de « métadisciplinaire », dans la mesure où il s'agit de dépasser tout en les conservant, les champs de la trans/polydisciplinarité, à travers le développement d'un écosystème de pensée construisant des liens entre des éléments constitutifs d'une complexité donnée<sup>52</sup>. En l'occurrence, il s'agira, ici, de questionner la (les) culture(s)<sup>53</sup> du théâtre(s)<sup>54</sup> envisagé(es) à travers le prisme des perceptions et des pratiques d'un groupe d'acteurs.

Ainsi, lentement, cette thèse, tant dans la réalisation de l'étude de terrain, que petit à petit dans l'écriture, a pris la forme d'un objet lui-même complexe – en termes de classement disciplinaire notamment, mais aussi en termes de construction –, parce qu'il avait pour sujet le fait théâtral, qui est lui-même polymorphe<sup>55</sup>. À un point tel que nous avons dû nous rendre à l'évidence que notre approche nous avait contraint à mettre en œuvre un raisonnement trans/polydisciplinaire qui avait en son cœur la même complexité que l'objet sur lequel il se penchait. Cela parce que ce cheminement avait pour matière cet art *vivant*<sup>56</sup> qu'est le théâtre pris dans le spectre de la (des) culture(s)<sup>57</sup> qu'il représente<sup>58</sup> et qu'il se formulait à travers la

---

car elles se définissent avant tout comme une anti-discipline ». C'est ainsi que les *Cultural Studies* se déclinent en de nombreuses catégories dont notamment les *Gender Studies*, *Women Studies*, *Media Studies*, mais également l'Histoire Culturelle, la Culture populaire, etc.

<sup>52</sup> Voir à ce sujet Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et d'Etudes transdisciplinaires, n°2, 1994.

<sup>53</sup> L'on pourrait d'emblée mettre en question ici l'usage vague que nous faisons du terme « culture ». Celui-ci, pas plus que celui de « théâtre », n'est un paradigme échappant à la complexité. Selon Stuart Hall (*Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Editions Amsterdam, Paris, 2007), les *Cultural Studies* représentent une forme d'interdisciplinarité qui s'est bâtie à partir d'une approche marxiste du fait culturel (en tant qu'objet politico-socio-intellectuel). Ici, la culture n'est pas un ensemble de textes et d'artefacts ni un ensemble de valeurs et d'idéaux – c'est-à-dire que les *cultural studies* ne se basent pas sur ce que les « humanités » nomment la culture (pour le formuler grossièrement). La culture est posée par les *Cultural Studies* comme un paradigme idéologique, qui ne dépend pas uniquement des valeurs abstraites et d'un contexte socio-politique particulier (Hall, p. 51).

<sup>54</sup> Tout l'objet de notre travail est précisément de tâcher de cerner de quelle(s) manière(s) il serait possible de considérer ce terme, aujourd'hui. L'accolement des mots « culture » et « théâtre » dans l'expression « culture du théâtre » sera, bien entendu, au cœur de notre travail. En effet, cette formule nous paraît révéler le plus justement la question majeure qui nous occupera : comment pourrions-nous décrire la complexité du théâtre européen vu par ses acteurs (artistes) aujourd'hui, lorsque celle-ci est envisagée dans la tension entre approches individuelles/singulières et multiplication/globalisation de l'objet? Bien entendu, l'indication entre parenthèses de l'éventualité d'un pluriel pour ces deux mots, montre immédiatement que c'est dans le mouvement entre singularité et multiciplité que se situera pour nous le nœud du problème.

<sup>55</sup> Voir notamment « Approches plurielles du fait théâtral », publié le 13 octobre 2014 par Joao Fernandes, <http://calenda.org/301329>, consulté le 07 février 2015.

<sup>56</sup> Nous reviendrons également sur l'usage de ce terme (voir pp. 71-76, notamment). Contentons-nous pour le moment de souligner son importance sans nous attarder sur le sens de son utilisation.

<sup>57</sup> Voir note n°53, p. 20.

<sup>58</sup> *A fortiori* dans la mesure où il était précisément question de tâcher de délimiter ses périmètres à travers le point de vue de certains de ses praticiens : les acteurs.

conversion d'une expérience de vie en objet d'analyse<sup>59</sup>. C'est-à-dire qu'au même titre qu'une personne vivante présente une multiplicité d'aspects qui la constitue et qu'il est, pour cette raison, possible de la décrire par différents moyens<sup>60</sup>, cette thèse a fini par faire appel à divers outils intellectuels, pour répondre aux questions que nous posions<sup>61</sup>. En somme, parce que le théâtre est avant tout un art vivant, parce qu'il s'inscrit aujourd'hui aussi dans la culture au sens global<sup>62</sup>, parce qu'il est lui-même un pan global et polymorphe de culture(s), lorsque nous avons tâché d'en cerner les contours, cette entreprise s'est révélé nécessiter de faire appel à plusieurs moyens d'analyse et par conséquent à plusieurs champs disciplinaires. C'est le propre des *Cultural Studies*<sup>63</sup> et c'est donc pour cette raison que nous avons positionné notre travail dans ce champ.

Nous avons ainsi souhaité proposer une approche différente de la connaissance du théâtre, en affirmant que la nature de celui-ci envisagée en tant que système (humain, vivant, mouvant et par conséquent insaisissable à bien des titres) serait elle-même en mesure de révéler à celui qui s'y penche, un ensemble d'outils nécessaires à son étude. Et de ce fait, le champ disciplinaire dans lequel ce travail s'inscrit ne serait plus défini par la totalité des éléments de connaissance mis à la disposition du chercheur en un espace intellectuel donné mais par ce qui fait l'objet même de la construction d'un savoir au sens large<sup>64</sup>. Et dans ce sens, nous souhaiterions affirmer, à l'instar des fondateurs des *Cultural Studies*<sup>65</sup>, qu'il serait alors permis, car nécessaire, de puiser aux sources de domaines variés, selon la nature des questions traitées, sans que cela ne relève pour autant du hasard : nous allons voir de quelle manière cela s'est construit ici, en Introduction tout d'abord, puis dans le déroulement général de notre thèse ensuite.

L'on pourra, bien entendu, nous objecter qu'une telle démarche risque fort de conduire à un certain dilettantisme de l'esprit. Nous soutenons qu'au contraire, il s'agit d'une approche

---

<sup>59</sup> Ce qui posait la question des limites du moi dans le cheminement scientifique mais également, de la place de la complexité et du vivant dans la construction de la connaissance. Il s'agit d'un autre sujet.

<sup>60</sup> Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *op. cit.*, p. 8

<sup>61</sup> Voir Introduction, pp. 31-32.

<sup>62</sup> Voir Sanjay Subrahmanyam, *Aux origines de l'histoire globale*, Leçon inaugurale prononcée le 28 novembre 2013, Collège de France, Paris, <http://books.openedition.org/cdf/3606>.

<sup>63</sup> Voir note n°51, p. 19.

<sup>64</sup> Voir à ce sujet Stuart Hall, *Identités et cultures*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>65</sup> *Idem*. Voir également à ce sujet Armand Mattelart et Erik Neveu, « Cultural Studie's stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », in *Réseaux*, 1996, vol. 14, n°80, pp. 11-58.

absolument indispensable à la construction de la connaissance des faits culturels, dans le monde global qui est le nôtre aujourd'hui<sup>66</sup>.

### *Remarque finale sur le processus d'anonymisation*

Afin de conserver l'anonymat des divers interlocuteurs dont les cas recueillis sur le terrain seront présentés et analysés au cours de ce travail, nous avons choisi une méthode d'anonymisation préconisée par Emmanuelle Zolesio dans son article « Anonymiser les enquêtes », et consistant en le fait de renommer les sujets par un prénom et un nom rendant compte de leur situation socio-culturelle<sup>67</sup>. N'ayant, en effet, pas obtenu l'autorisation de toutes les personnes rencontrées au cours du terrain pour les présenter dans cette étude, il m'a été nécessaire de recourir à une anonymisation systématique de tous les sujets.

---

<sup>66</sup> Voir également Edgar Morin, « Les Sept réformes nécessaires au XXI<sup>e</sup> siècle », partie 1, 2 et 3 : [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_ao3t281u8](https://www.youtube.com/watch?v=m_ao3t281u8), <https://www.youtube.com/watch?v=dLTzVPmitlg>, <https://www.youtube.com/watch?v=R7T3JfRZLQM>, consulté le 07 février 2015. Également Sanjay Subrahmanyam, *Aux origines de l'histoire globale*, op. cit.

<sup>67</sup> Zolesio Emmanuelle, « Anonymiser les enquêtes », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°12 - Quoi de neuf dans le salariat ?, juin 2011 [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Anonymiser-les-enquetes> (Consulté le 29 mars 2016).

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>26</b>
<b>1° PARTIE : L'ACTEUR INDIVIDUALISTE FACE À DES RÊVES D'UNITÉ.....</b>	<b>46</b>
<b>SECTION N°1 : EN QUÊTE D'UNE QUINTESSENCE DU THÉÂTRE.....</b>	<b>55</b>
CHAPITRE PREMIER : SE RÉALISER EN TANT QU'HUMAIN.....	61
CHAPITRE 2 : LORSQUE LA MULTIPLICITÉ DEVIENDRAIT IRRÉDUCTIBLE.....	80
<b>SECTION N°2 : LE TROUBLE DE L'ÊTRE-SOI.....</b>	<b>106</b>
CHAPITRE 3 : QUAND LA SINCÉRITÉ SE CONFOND AVEC L'ESTHÉTIQUE.....	111
CHAPITRE 4 : L'ÉMOTION COMME CONVENTION DE VÉRITÉ.....	141
<b>SECTION N°3 : L'ACTEUR DISSOCIÉ DEVANT SES IDÉAUX.....</b>	<b>169</b>
CHAPITRE 5 : INDIVIDUALISME ET OCCULTATION DE L'AUTRE.....	173
CHAPITRE 6 : DES ACTEURS ANONYMES FACE À UN THÉÂTRE RÉIFIÉ.....	191
<b>2° PARTIE : DU THÉÂTRE OBJET À LA VOIE POÉTIQUE.....</b>	<b>215</b>
<b>SECTION N°4 : UN DESERT HISTORIQUE.....</b>	<b>223</b>
CHAPITRE 7 : INCOMPRÉHENSION ET DÉFI À LA PENSÉE THÉORIQUE.....	228
CHAPITRE 8 : LA CONSTRUCTION MÉMORIELLE COMME ARTIFICE ET JUSTIFICATION.....	250
<b>SECTION N°5 : LE THÉÂTRE À L'ÉPREUVE DE LA GLOBALISATION.....</b>	<b>273</b>
CHAPITRE 9 : DES TRADITIONS VIVANTES AU THÉÂTRE IMPORTÉ.....	278
CHAPITRE 10 : LE MONDE DU THÉÂTRE GLOBAL ET DE SES SAVEURS LOCALES.....	297
<b>SECTION N°6 : L'ACTEUR ERRANT ET LA VOIE POÉTIQUE.....</b>	<b>331</b>
CHAPITRE 11 : UNE POTENCE DES RÊVES ARTISTIQUES.....	336
CHAPITRE 12 : ANOMIE DE L'ACTEUR ET VOIE POÉTIQUE.....	351
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>383</b>

<b>DOCUMENTATION DE TERRAIN, ENTRETIENS, TEMOIGNAGES, SEANCES.....</b>	<b>391</b>
UNE SESSION-TYPE.....	458
UNE JOURNÉE-TYPE.....	464
SÉANCE DE TRAVAIL CORPOREL-TYPE.....	466
SÉANCE DE TRAVAIL VOCAL-TYPE.....	471
SÉANCE DE TRAVAIL THÉÂTRAL-TYPE.....	474
 <b>LEXIQUE DES TERMES TURCS.....</b>	 <b>476</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES.....</b>	 <b>478</b>
SOURCES PREMIÈRES.....	479
SOURCES SECONDES.....	501
SOURCES TERTIAIRES.....	593
DOCUMENTS AUDIOVISUELS.....	649
 <b>INDEX DES NOTIONS.....</b>	 <b>656</b>
<b>INDEX DES NOMS PROPRES.....</b>	<b>665</b>

« Nous ne croyons pas, nous ne croyons plus qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler le théâtre, nous ne voyons pas à quelle réalité une semblable dénomination s'adresse. »<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Antonin Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté » (13 novembre 1926), in *Antonin Artaud, Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 232-233.



# INTRODUCTION

Tenter de saisir ce qu'est le théâtre professionnel en Europe aujourd'hui et en quoi la manière dont il est conçu par ses acteurs<sup>69</sup> se répercute dans la réalité des pratiques, pourrait équivaloir à chercher à le décrire dans sa complexité.

Le théâtre<sup>70</sup>, en effet, apparaît, de la manière la plus immédiate et sans que l'on éprouve généralement le besoin de le rappeler, à la fois comme un objet paradigmatique et comme un champ de pratiques, très complexe(s) à bien des égards. Non simplement parce qu'il est compliqué de le décrire mais parce que, lorsque nous prend la velléité de chercher à le saisir par l'esprit, sa totalité ne peut que nous échapper, à un point tel que l'on pourrait même se demander s'il ne serait pas tout bonnement utopique de tenter de le considérer comme un tout. Ainsi, il nous est toujours nécessaire, lorsqu'on évoque le terme même, de nous projeter face à un univers polymorphe, poreux dans ses formes et ses acceptions et par conséquent, multiple à bien des égards. Cet univers – que nous nommons par convention langagière celui du « théâtre » – nous semble, par ailleurs, marqué par différentes tensions. Par exemple, dans le dialogisme que l'on constate en général entre théorie et pratique ou encore, à travers le filtre de la multiplicité exponentielle de ses perceptions et de ses mises en œuvre à l'échelle des individus<sup>71</sup>. C'est

---

<sup>69</sup> Entendu au sens artistique.

<sup>70</sup> Dans cette thèse et sauf mention contraire de notre part, lorsque nous utiliserons le terme « théâtre » sans y adjoindre aucun qualificatif, nous conviendrons que nous faisons référence au théâtre européen du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>71</sup> Si l'on se penche sur l'actualité récente, l'on a ainsi l'impression d'entendre parler de manière parfois alarmée d'une crise du théâtre, dans laquelle la discipline semblerait échapper, dans un certain sens, à ceux qui la font, parce qu'on ne sait plus bien de quoi l'on parle quand on parle de théâtre. Voir par exemple : « Y a-t-il une crise du théâtre ? », entretien de Catherine Robert avec Christian Schiaretti, Olivier Py et Emmanuel Demarcy-Mota, *La Terrasse*, septembre 2013, n°212, p. 4-5. Ou encore, concernant le questionnement engendré dans l'article cité précédemment : Jean Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.

ainsi, nous semble-t-il, que le théâtre pose par sa nature même le défi de la complexité tel qu'il a été formulé par Edgar Morin<sup>72</sup>. À la vue de cet état de faits, l'on pourrait être en droit de se demander, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, quelle est la réponse que l'on pourrait apporter au défi de la complexité posé vis-à-vis du fait théâtral européen, dans la mesure où nous saisissons que :

« ... la complexité n'est pas seulement un phénomène empirique [...] ; la complexité est aussi un problème conceptuel et logique qui brouille les démarcations et les frontières bien nettes entre les concepts comme 'producteur' et 'produit', 'cause' et 'effet', 'un' et 'multiple'. »<sup>73</sup>

Envisagée à travers le filtre du regard d'acteurs, nous proposerons ici de considérer la complexité du théâtre professionnel selon deux champs paradigmatiques principaux qui la président, selon nous :

- Ce que nous avons nommé la « voie poétique<sup>74</sup> » : la somme référentielle et qualitative des idéaux artistiques, incluant un ensemble d'occurrences théoriques et pratiques. L'on pourrait synthétiser sa formulation comme un cheminement exigeant des acteurs de se réaliser du point de vue *humain*<sup>75</sup>. Cette notion pourrait presque renvoyer à une idée de la *profession* au sens religieux<sup>76</sup> (toutes réserves émises).
- Ce que nous appellerons les « mirages ». C'est-à-dire, l'ensemble des éléments qui *compliquent* l'appréhension du théâtre professionnel comme un tout<sup>77</sup> et viennent se poser comme des points à résoudre, parce qu'ils font obstacle à la réalisation de l'acteur sur la « voie poétique »<sup>78</sup> et par recoupement, à la description du théâtre dans sa complexité la plus profonde. Cette notion renvoie directement à l'idée de la *profession*, au sens social<sup>79</sup>.

---

<sup>72</sup> Edgar Morin, « Le défi de la complexité », in *Chimères*, op. cit.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> Concernant l'adjectif « poétique », nous avons conscience de ses limites, dans la mesure où celui-ci fait référence lui-même à un paradigme complexe. Nous proposons ici de l'adopter par convention, en s'y reportant à travers le filtre étymologique : ποιητικός «capable de créer; inventif, poétique» (cf. CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/po%C3%A9sie>, consulté, le 10 février 2015). Nous reviendrons sur l'emploi de ce terme (notamment p. 40-42).

<sup>75</sup> Nous reviendrons plus largement sur cette notion en chapitre 1, notamment p. 60-76.

<sup>76</sup> « Acte par lequel un religieux, une religieuse s'engage définitivement après le noviciat en prononçant ses vœux ». CNRTL, [www.cnrtl.fr/definition/profession](http://www.cnrtl.fr/definition/profession), consulté le 15/08/2015.

<sup>77</sup> Ces derniers sont de natures différentes, notre raisonnement permettra d'en dégager un premier ensemble.

<sup>78</sup> Voir p. 40-42.

<sup>79</sup> « Activité, état, fonction habituelle d'une personne qui constitue généralement la source de ses moyens d'existence. » CNRTL, *Idem*

## A. Le contexte d'une mutation du vivant, de l'humain, du théâtre

Il pourrait sembler vain de se saisir d'une question aussi vaste, si l'on ne prenait conscience du contexte actuel de transmutation qui paraîtrait en une certaine manière couvrir et pénétrer l'art du théâtre dans tous ses aspects constitutifs, ainsi que dans toutes ses manifestations. Il suffit pour se faire une idée de la situation, de considérer le discours de Brett Bailey, prononcé au nom de l'International Theatre Institute (ITI), lors de la Journée mondiale du Théâtre en 2014 :

« ... à une époque où tant de millions de gens se battent pour survivre, souffrent de régimes oppressifs et d'un capitalisme prédateur, fuient le conflit et les épreuves ; où notre vie privée est envahie par les services secrets et nos mots censurés par des gouvernements intrusifs ; où les forêts sont anéanties, les espèces exterminées et les océans empoisonnés : que nous sentons-nous obligés de révéler ? »<sup>80</sup>

À travers la question de Bailey, nous voyons transparaître une inquiétude quasi-liée au besoin d'un resaisissement ontologique du modèle occidental du théâtre<sup>81</sup>.

Bien entendu, la pensée d'un théâtre en crise n'est pas nouvelle ni propre à notre époque, à tel point que celle-ci semble même être un moteur de cet art, au cours de son déploiement dans le temps<sup>82</sup>. Ainsi, des situations de « crise » ou de « marasme », telles qu'elles ont été désignées par leurs contemporains, de la même manière que cela est fait aujourd'hui<sup>83</sup>, ont presque toujours existé dans l'histoire du théâtre. Cela a été dû par exemple, à des modifications

---

<sup>80</sup> Brett Bailey, Discours prononcé à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre 2014, International Theatre Institute, <http://www.world-theatre-day.org/message.html>, consulté le 27 mars 2014. Nous passerons outre la polémique qui a déchiré le milieu culturel et artistique londonien et parisien à propos du spectacle *Exhibit B*, au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis et au Centquatre à Paris pour la France – celle-ci est tout à fait représentative d'une partie des questions qui nous occuperont ici, concernant notamment ce qui fait acte artistique ou non, dans les arts vivants d'une part, mais également concernant les publics, l'esthétisation, les limites éthiques et critiques de l'art vivant, etc. En somme, cette polémique apparaît tout à fait représentative du sujet que nous aborderons dans cette thèse, sans qu'elle n'en soit en rien le sujet. Elle est, par ailleurs, à rapprocher de cet extrait de discours, dans lequel le metteur en scène soulève la question de la responsabilité de l'artiste du spectacle vivant, dans le monde en crise, tel qu'il est perçu à l'échelle planétaire. Il y aurait certainement une large étude à mener en parallèle sur les niveaux d'adéquations entre son discours et ses actes artistiques (sans en faire le procès), afin de démêler là aussi, ce qui est de l'ordre du mirage, ce qui est de l'ordre du manifeste et ce qui est de l'ordre de la poétique – mais il nous appartiendra tout d'abord de cerner le paradigme dans la présente étude.

<sup>81</sup> Nous avons bien conscience du danger que représente une telle assertion et l'usage de ce terme. Il ne nous appartiendra à aucun moment ici de chercher à faire une ontologie, précisément, parce que la description de la complexité n'est pas la recherche de la réduction à une essence. Nous verrons dans le déroulement de notre thèse de quelle manière cette recherche s'articule.

<sup>82</sup> Voir par exemple Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Editions François Benouard, Paris, 1929.

<sup>83</sup> Voir l'entretien de Catherine Robert, « Y a-t-il une crise du théâtre ? », *op. cit.*, notamment.

structurelles et esthétiques, notamment concernant le statut du texte, la redéfinition de la hiérarchie acteurs-auteurs, la dénonciation du vedettariat, l'apparition du metteur en scène comme individu de pouvoir ou encore, lorsque des mutations esthétiques et idéologiques accompagnaient les crises économiques, politiques ou militaires à plus large échelle<sup>84</sup>. Nous pouvons ainsi penser aux réactions apparues vis-à-vis d'une perte de pouvoir créatif de l'auteur au profit du comédien, par exemple<sup>85</sup>. Ou encore contre l'apparition du capitalisme et de l'économie de marché dans la vie artistique, engendrant une « confusion des genres »<sup>86</sup>. En ce sens, ce phénomène de crise pourrait même sembler, d'une certaine manière, structurellement intrinsèque à la discipline.

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle également, le théâtre est encore une fois considéré comme « en crise »<sup>87</sup>. Pourtant l'on admet de manière consensuelle aujourd'hui que le statut de cette crise semble bien différent, car cette dernière n'est pas uniquement propre au théâtre mais apparaît globalisée et généralisée, à tous les stades de la société : individus, États, économie, écologie, croyances, santé, technologie, politique, géostratégie, industrie, etc. La « crise du théâtre » ne paraîtrait alors que comme le reflet vivant et nécessaire de cette crise absolue, qui touche chacun, tout et partout.

Crise de transmission, crise de statut, crise esthétique, crise théorique, technologique, crise ontologique, crise socio-économique, crise des publics, crise de l'intermittence, crise des professions du spectacle vivant : le monde du spectacle français nous semble assister à une véritable transformation<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Voir par exemple : Anonyme, *Du Théâtre et des causes de sa décadence. Epîtres aux comédiens français et au parterre*, Valade, Paris, 1771 ; Anonyme, *Les Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*, Paris, 1775 ; Jean-Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique en 1829*, Barba, Paris, 1829 ; Edouard Marteau, *De la décadence de l'art dramatique, de ses causes et des moyens d'y remédier*, Dentu, Paris, 1849 ; Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *ibid.* Ou encore, à une échelle plus large et plus récente, l'on peut citer par exemple : Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> Jean-Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique en 1829*, *ibid.* Voir également Edouard Marteau, *Ibid.*, jusqu'aux textes de la révolution naturaliste, dont Emile Zola, *ibid.*, où le théâtre est qualifié de « dernière forteresse de la convention » (p. 98. Voir également pp. 106-114).

<sup>87</sup> Catherine Robert, *op. cit.*

<sup>88</sup> Voir notamment le débat animé par Gilbert Edelin : « Le théâtre face à la 'chose économique' », Festival d'Avignon, 13 juillet 2014. Lien html : [http://www.theatre-video.net/video/Les-Ateliers-de-la-pensee-Le-theatre-face-a-la-chose-economique-68e-Festival-d-Avignon?autostart#utm\\_source=thnet&utm\\_medium=newsletter&utm\\_campaign=2014-07-16&utm\\_content=multimedia\\_titre&utm\\_term=multimedia](http://www.theatre-video.net/video/Les-Ateliers-de-la-pensee-Le-theatre-face-a-la-chose-economique-68e-Festival-d-Avignon?autostart#utm_source=thnet&utm_medium=newsletter&utm_campaign=2014-07-16&utm_content=multimedia_titre&utm_term=multimedia), consulté le 17/08/2014. Et plus particulièrement, l'intervention d'Olivier Neveux.

Ainsi, par exemple, certains faits s'étant déroulés en France ces dernières années illustrent de manière significative ces conflits systémiques – par exemple, les problèmes de succession à la direction du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2013<sup>89</sup> ou encore à plus large échelle, les mouvements sociaux des intermittents et précaires, notamment<sup>90</sup>. Et d'un point de vue élargi à la société globalisée toute entière, cette idée de crise se trouve particulièrement exacerbée dans l'imaginaire et le vécu collectif, avec la montée d'une inquiétude généralisée concernant des menaces semblant de plus en plus tangibles de faillite du modèle capitaliste et néolibéral, de crainte d'un conflit mondial, d'épidémies planétaires, d'espionnage généralisé, de désastres écologiques, etc.<sup>91</sup> – Cette crise semblerait donc bien représentative *a priori* d'une vie humaine et de son théâtre qui seraient non seulement en mutation mais qui paraîtrait même, d'un certain point de vue, être au bord du gouffre<sup>92</sup>.

Dans ce contexte tout à la fois global et singulier, les acteurs du secteur tâchent de se re-questionner sur la place qui reste encore au théâtre. C'est ainsi que durant le Festival d'Avignon de 2014 plusieurs débats se sont tenus, interrogeant le rôle du théâtre dans ce monde qui semble échapper à l'humain, au vivant, si ce n'est à soi-même<sup>93</sup>.

Pourtant, l'on constate que cette volonté de se ressaisir ou de se « relever pour pouvoir s'élever »<sup>94</sup>, s'inscrit indéfiniment dans les mêmes cadres que ceux qui ont permis l'éclosion de la présente crise, qui, ainsi que le souligne Olivier Neveux, est profondément structurelle –

---

<sup>89</sup> Rappelons succinctement les faits. Les élèves du Conservatoire, tous (ou presque) réunis, ont accusé l'ancien directeur, Daniel Mesguich, entre autres choses, de n'avoir pas su adapter la pédagogie de l'institution aux nouvelles tendances et exigences de la scène contemporaine française et internationale. Une lettre co-signée par ce collectif d'élèves a été adressée à la Ministre de la Culture et de la Communication du moment, Aurélie Filippetti, le 19 février 2013, [http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130219/1835130\\_be\\_conservatoire-lettre-eleves.pdf](http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130219/1835130_be_conservatoire-lettre-eleves.pdf). Le courrier demandait notamment le non-renouvellement du mandat du directeur à sa succession, à partir de la nouvelle année 2013-2014. Daniel Mesguich a répliqué à ce courrier le 20 février 2013 : [http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130220/1835142\\_96c7\\_conservatoire-lettre-mesguich.pdf](http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130220/1835142_96c7_conservatoire-lettre-mesguich.pdf). Voir également le communiqué signé par les professeurs du CNSAD soutenant le directeur, le 20 février 2013, [http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130220/1835164\\_25e6\\_conservatoire-communique-professeur.pdf](http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20130220/1835164_25e6_conservatoire-communique-professeur.pdf), l'article de Jean-Pierre Thibaudat dans son blog « Théâtre et Balagan » pour le *Nouvel Observateur*, <http://blogs.rue89.com/2013/03/03/le-conservatoire-en-pleine-ebullition-daniel-mesguich-sur-la-sellette-229770>, puis la réponse de Daniel Mesguich, publiée sur le blog du Conservatoire : <http://www.rue89.com/2008/01/09/reponse-de-daniel-mesguich-a-jean-pierre-thibaudat>. Tous ces articles ont été consultés en ligne le 10 mars 2013.

<sup>90</sup> Une grande partie de la documentation partagée durant le mouvement à un niveau interne est disponible sur le site de la CIP-IDF (Coordination des Intermittents et Précaires d'Ile de France), <http://www.cip-idf.org>.

<sup>91</sup> Ainsi que le souligne Brett Bailey dans la citation donnée p. 28, *op. cit.*

<sup>92</sup> Voir notamment à ce sujet, Robin Renucci, *S'élever, d'urgence !*, L'Attribut, Toulouse, 2014.

<sup>93</sup> Voir notamment Rabanel, *L'Interdiction du théâtre. Eloge du dialogue et du vivant*, Delatour France, 2014, ainsi que l'interview effectuée autour de la publication de l'ouvrage, le 07/08/2014 en Avignon.

<sup>94</sup> Robin Renucci, *S'élever, d'urgence !*, *idem*.

y compris et bien entendu sur le plan culturel et par extension, pour le théâtre. Par exemple, lors du débat sur le théâtre et la « chose économique » qui s'est tenu en Avignon le 13 juillet 2014<sup>95</sup> Olivier Neveux a rappelé que l'enjeu se situe très certainement dans le constat de la nécessité d'un ajustement des pensées et des pratiques (ou des pratiques aux pensées et inversement), afin qu'elles puissent échapper – si cela n'est pas idéaliste – à la « colonisation de la *vie intérieure* », à tous les niveaux, par le système néolibéral<sup>96</sup>. C'est-à-dire que le contexte actuel de crise appelle à une remise en question de tout ce qui était jusqu'à présent tenu pour acquis, y compris vis-à-vis du théâtre, qui n'échappe pas à la marchandisation, puisqu'il en est devenu, avec le temps, l'un des ressorts parmi d'autres.

Ainsi, ce n'est probablement pas de nouveaux répertoires, de nouveaux auteurs, de nouvelles esthétiques ou de nouveaux systèmes de formation que le contexte actuel semble nous appeler à élaborer mais tout d'abord et plutôt, un requestionnement très profond sur ce que représente le théâtre en lui-même, sur ce qu'il est en tant qu'art, outil, moyen, produit, profession, paradigme – en somme, il s'agit d'un besoin urgent et presque vital de redéfinir le théâtre et ses cadres structurels pour mieux accompagner sa mutation.

## **B. Problématique : le théâtre, un objet culturel complexe**

Cela nous renvoie à une interrogation plus vaste, en réalité, sur le rôle et la place des pratiques théâtrales dans la culture globalisée du XXI<sup>e</sup> siècle. Bien entendu, celle-ci pose, à terme, des questions sur la civilisation qui est la nôtre aujourd'hui. Les manifestations d'une mutation ou d'une transformation, voire d'une disparition de certaines pratiques artistiques ne sont-elles pas un signe de mutation de notre culture ? Mais en même temps, comme le souligne l'historien Robert Muchembled, ce que nous considérons comme une mutation n'est-ce pas également la reformulation infinie d'un même phénomène ?<sup>97</sup> Dans ce sens, devons-nous considérer que le théâtre se transforme réellement, en ce moment ? Et le cas échéant, pour répondre à quelles incidences sociales et culturelles ? Et si, ainsi que le laisse entendre la formule de Clifford Geertz<sup>98</sup>, ce que nous considérons comme une mutation structurelle n'était en réalité qu'une « paraphrase » de ce que le théâtre était déjà, compte tenu du flou praxique

---

<sup>95</sup> « Le Théâtre face à la 'chose économique' », *op. cit.*

<sup>96</sup> Voir également Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, t.1, Gallimard, Paris, 1990.

<sup>97</sup> Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris, p.I-II.

<sup>98</sup> Cité par Robert Muchembled, *idem*.

auquel il fait référence ? Alors cela ne mériterait-il pas d'attirer notre attention sur la nécessité d'un questionnement profond sur l'existence réelle de cet art, ainsi que le propose Antonin Artaud<sup>99</sup> ?

Lorsque nous pesons le contexte à l'aune de notre corpus, qui trace, ainsi que nous allons le voir, des parcours singuliers d'artistes en processus de questionnement individuel, nous voyons se dessiner deux grands axes principaux de problématique. Premièrement, dans la sphère intime des perceptions et des pratiques d'acteurs, il s'agit de se demander comment il est possible de décrire le théâtre d'aujourd'hui. Deuxièmement, dans son appréhension externe et visible qui est celle d'un savoir consensuel, il s'agit de questionner les cadres structurels du théâtre. Ces questions transversales ouvrent la voie à une série d'interrogations contingentes : de quoi les constats établis (à l'échelle intime comme à l'échelle visible) sont-ils le symptôme ? Vers quoi laissent-ils penser que le théâtre se dirige ?

L'enjeu qui se dessine ici est alors celui d'une réponse à la parcellisation du théâtre en tant que paradigme et champ pratique et professionnel, à travers la proposition d'une appréhension de celui-ci comme un tout – certes complexe, mais pas insoluble. Car le danger le plus immédiat, serait de s'égarer dans les méandres de la variété presque infinie des singularismes, d'une part ou dans une approche trop générale, d'autre part, entre un univers microcosmique et l'étendue informe d'un macrocosme sans structure.

### **C. Corpus sélectif d'un programme artistique transculturel**

Afin de mieux envisager ces effets propres au théâtre en mutation tel que nous venons de le décrire succinctement, nous avons choisi d'aborder notre étude à travers un angle d'approche transculturel. Ainsi, le terrain que nous avons choisi recoupe, traverse et réunit en pratique deux aires : française d'une part, turque d'autre part.

La particularité de notre corpus directement tiré de notre expérience de terrain, sera de couvrir à travers un ensemble d'archives se référant à une pratique particulière, une aire géographique tout à la fois double et intimement interconnectée, dans la singularité de

---

<sup>99</sup> Antonin Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté », *op. cit.*

l'approche artistique et pédagogique d'une équipe<sup>100</sup> : la France (Paris), d'une part et la Turquie (Anatolie Centrale), d'autre part. C'est-à-dire que nous avons abordé cette transculturalité singulière comme un élément structurel – non seulement au titre de la pratique particulière dont témoigne notre corpus mais également et surtout, au titre de l'expérience globale d'un modèle de théâtre européen traversé par différentes cultures et dont l'identité ne peut plus aujourd'hui, selon nous, se réclamer d'une seule civilisation, de manière univoque<sup>101</sup>.

Lorsque nous considérons ces deux zones culturelles<sup>102</sup> comme perméables et interpénétrées, il semble également primordial de circonscrire en quoi et comment se structure cet emboîtement. Évoquer l'aire culturelle française fait aujourd'hui évidemment référence à un espace de pratiques et de pensées métissé presque par la force des choses, à travers les jeux d'influences extrêmement complexes qui l'ont construite au fil du temps et des époques<sup>103</sup>. Nous ne reviendrons pas là-dessus. D'un point de vue concret, dans notre expérience de terrain, soulignons que même si la structure (*Ayn Seyir*<sup>104</sup>) qui fera l'objet de notre attention est située à Paris dans le XX<sup>e</sup> arrondissement, elle réunit des intervenants et des participants issus d'horizons très divers (Turquie, France, Israël, Chine, Cambodge, Lettonie, Royaume Uni, Espagne, etc.) ayant tous le point commun de résider et travailler en France<sup>105</sup>. D'un autre côté, lorsqu'on se penche sur l'aire culturelle turque, dont il sera également question ici, il faut d'abord saisir le fait que les contenus artistiques et pédagogiques mis en œuvre au sein des pratiques dirigées par le directeur de cette structure, Ali Ihsan Kaleci<sup>106</sup>, sont en grande majorité issus de plusieurs éléments traditionnels turcs, ce qui implique tout à la fois des aspects musicaux (chants de différentes aires et traditions : musique d'art d'Istanbul, Anatolie Centrale, région égéenne, Azerbaïdjan, notamment), des aspects corporels (traditions dansées de l'est de la Turquie et d'Azerbaïdjan, région de la Mer Noire, région égéenne, Anatolie Centrale,

---

<sup>100</sup> Entendue comme l'ensemble des contributeurs, pédagogues et participants, à la formation « Autonomie de l'Acteur », du centre *Ayn Seyir*.

<sup>101</sup> Il suffit de se référer aux titres de certains ouvrages de référence en matière d'histoire et de lexicographie du théâtre, pour saisir immédiatement qu'il s'agit d'un état de faits évident. Ainsi, par exemple, nous pouvons penser à l'ouvrage d'André Degaine : *L'Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Ed. Nizet, Paris, 2006. Ou encore au dictionnaire de Michel Corvin, intitulé dans sa version la plus récente *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Ed. Bordas, Paris, 2008

<sup>102</sup> Française et turque, voir plus haut.

<sup>103</sup> Voir par exemple, Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Editions de la MSH, Paris, 2009.

<sup>104</sup> Centre de formation constitué en Association loi 1901, ayant pour objet formel : la promotion « d'une activité tendant à l'enseignement artistique, à la formation des artistes interprètes et à la recherche » (Sources Secondes, a. Statuts et documents administratifs, *Ayn Seyir - Statuts de l'association*, Paris, 2008, *op. cit.*)

<sup>105</sup> Il ne s'agit pas d'un choix délibéré de la part des membres de l'équipe mais d'un état de faits. Nous ne nous attarderons pas sur ce point.

<sup>106</sup> Voir biographie en note n°5, p. 7.



notamment), ainsi que des aspects liés à la philosophie ésotérique islamique (soufisme) et regroupant tout à la fois des éléments de connaissance pratique (cérémonie du Sema ou des derviches Mevlevi dits « tourneurs », cérémonie du *Ayn-i Cem* des Alevi d'Anatolie, notamment) et des éléments purement théoriques (à travers la lecture et la traduction de textes appenant à différents courants de cette tradition philosophique dans ses multiples développements, notamment)<sup>107</sup>. De ce fait, la présence de la Turquie dans cette pratique « française » s'accomplit d'une manière totalement interpénétrée à toutes les strates du processus pédagogique dont il sera ici question, de telle sorte que l'on peut réellement qualifier ce dernier de franco-turc – non seulement parce qu'il est bilingue mais surtout parce qu'il est bi-culturel.

C'est ainsi que notre corpus couvrira l'archive d'un programme de formation professionnelle continue de longue durée (sept, puis cinq mois) destiné à des artistes du spectacle vivant et se déroulant entre Paris et la Cappadoce en Anatolie Centrale (où une résidence d'une durée de un à deux mois est organisée chaque année), entre 2006 et 2013. Ce programme est mis en œuvre par le centre *Ayn Seyir*<sup>108</sup>, ainsi que nous l'avons présenté en Avant-Propos<sup>109</sup> et dirigé par le metteur en scène et auteur dramatique turc Ali Ihsan Kaleci<sup>110</sup>. Il s'intitule « Autonomie de l'Acteur ». Notre corpus couvre l'archive de cette formation à travers :

- L'ensemble des retranscriptions, comptes-rendus, notes et vidéos de séances de travail conservé par l'équipe pédagogique,
- Les entretiens et témoignages avec les candidats, participants et membres de l'équipe pédagogique, que nous avons menés parallèlement au déroulement des formations et qui ont été consignés par la suite dans les archives du centre,

---

<sup>107</sup> Voir Sources Premières, pp. 479-500, tome 2.

<sup>108</sup> <http://aynseyir.wordpress.com> (consulté le 03 mars 2014). Le centre Ayn Seyir lui-même pourrait être considéré comme incluant à l'intérieur d'une entité plus large que nous avons nommée ici « Ideogram Arts » (<http://ideogramarts.com>) et qui regroupe plusieurs associations à une échelle transnationale : le Centre de Recherches Théâtrales Saint Blaise (dir. Ali Ihsan Kaleci), Ayn Seyir (dir. Ali Ihsan Kaleci), Artaxe (dir. Ori Gershon), Görsel Sanatlar Merkezi Derneği (dir. Ali Ihsan Kaleci), ainsi que des artistes associés à titre individuel (Simare Imanova, Ramin Rzayev, Anar Yusubov en Azerbaïdjan, Katia Zonaras en Grèce, etc.). Pour le moment, « Ideogram Arts » - que l'on pourrait qualifier de réseau - n'est pas encore structuré à un niveau institutionnel, mais devrait prochainement être constitué en association loi 1901 réunissant personnes physiques et personnes morales.

<sup>109</sup> Voir pp.5-22.

<sup>110</sup> Voir note n°5, p.7.

- Les programmes et documents pédagogiques retraçant la genèse de la formation elle-même, depuis sa préparation initiale jusqu'aux derniers bilans effectués pour la session 2013<sup>111</sup>.

Afin de permettre une lisibilité de ces éléments de corpus, nous les avons classifiés par catégorie, puis par auteur et par ordre chronologique de la date la plus ancienne à la date la plus récente, de la manière suivante :

- Séances de travail – section elle-même sous-catégorisée en :
  - Retranscriptions de séances (réalisées par nous-mêmes sur le mode de la transcription simultanée, avant d'être consignées dans l'archive du centre selon un ordre chronologique – il est entendu qu'il ne s'agit pas de toutes les séances mais de celles qui ont été consignées par écrit uniquement, ce choix ayant été réalisé par les dirigeants selon le contenu et la forme de chaque séance<sup>112</sup>),
  - Comptes-rendus des séances et notes de travail (écrites par les membres de l'équipe pédagogique d'une part et par les participants d'autre part. Les documents de cette sous-section se distinguent par ailleurs en « notes de travail » écrites postérieurement à une séance ou à une consigne, en « notes » écrites antérieurement à une action pédagogique et en « articles inédits », rédigés par un membre ou participant sur un sujet donné),
  - Séances filmées (consignées sur cassettes MiniDV entre 2006 et 2011, puis sur des fichiers numériques au format .avi à partir de cette date – nous avons volontairement organisé ces documents par le titre figurant sur l'objet original (étiquette des cassettes, titre d'ordonnancement dans les archives numériques du centre).
- Entretiens et témoignages : section regroupant des entretiens réalisés par nous-mêmes auprès des participants à la formation d'une part et des témoignages d'autre part, écrits à partir de questionnaires que nous avons soumis à certains d'entre eux,

---

<sup>111</sup> Date à laquelle s'achève notre expérience de terrain.

<sup>112</sup> Ce point a posé question, vis-à-vis du statut de la temporalité et de l'éphémérité des pratiques vivantes au théâtre : jusqu'où peuvent-elles être consignées et archivées ? Quelles sont les limites éthiques d'une telle pratique de conservation et à quoi cela sert-il ? – La réponse demanderait encore à être explorée, bien entendu. Dans le cas qui nous occupe ici, les séances de travail sur les propositions théâtrales des participants n'ont pas été consignées (si ce n'est sous format vidéo et de manière très exceptionnelle). De la même manière pour les séances de chant et de travail physique – à l'exception dans ce dernier cas de séances tout à fait particulières et dans le cadre d'une pratique pédagogique exceptionnelle qui consiste à filmer le comportement corporel d'un acteur lors d'une séance impliquant une série d'action déterminées, puis d'analyser celle-ci par la suite en lui donnant à voir sa propre image sous la forme d'un film d'une part et d'images extraites du film en 365<sup>èmes</sup> de seconde, sous un format .jpeg et en diaporama afin de permettre un autoconstat et une correction posturale (mais cela ne nous occupera pas directement ici). En revanche, tout ce qui concerne les échanges discursifs, les questionnements, les séances de réflexion ont été consignées.

- Programmes et documents de travail : section regroupant l'ensemble des programmes pédagogiques sous forme de brochures, dossiers des candidats, ainsi que bilans pédagogiques adressés à l'administration par l'équipe du centre.

Notons, en outre, qu'il existe un certain nombre d'autres documents que nous n'avons pas référencés en Sources Premières, dans la mesure où ils ne constituent pas directement le corpus que nous avons traité dans cette thèse. Ces derniers sont référencés en Sources Secondes et sont de différentes natures :

- Publications du Centre de Recherches Théâtrales Saint Blaise<sup>113</sup> (CRT St. Blaise),
- Autres documents pratiques, journaux de bord et notes de travail du CRT St. Blaise,
- Schémas, illustrations et manuscrits (regroupant des documents liés à la recherche artistique et technique mise en place par les membres du centre, sous forme de feuillets isolés d'une part et de cahiers numérotés et classés par auteur et par date, d'autre part),
- Archive vidéo (qui regroupe des documents télévisuels, des films sur CD, DVD, support .avi, ainsi que des films retraçant des séances de travail et des représentations non directement liées à la formation « Autonomie de l'Acteur »),
- Documents photographiques,
- Bibliographie pédagogique sur le soufisme,
- Revue de presse au 38 février 2015,
- Documents administratifs (regroupant les statuts, autorisations, courriers divers, dossiers de création, projets et comptes-rendus).

Notons, d'autre part, que le CRT St. Blaise possède une archive musicale numérique considérable sur laquelle est basée le travail pratique et comprenant, selon ses membres, plus de 40 000 références (albums)<sup>114</sup> : cette archive ne se trouvant pas au cœur de nos interrogations et compte tenu de son importance en termes de volume, nous avons volontairement écarté celle-ci de notre corpus. Un travail resterait à effectuer, tant au niveau du référencement que de son exploitation, bien entendu. Ces derniers éléments demanderaient à faire l'objet d'autres

---

<sup>113</sup> Ainsi que nous l'avons précisé en Avant-Propos, le CRT St. Blaise est une structure indépendante constituée en association loi 1901, suite à la dissolution du centre *Ayna* en 2007. Cette structure, dirigée par Ali Ihsan Kaleci comme le centre *Ayn Seyir*, représente la partie création et production théâtrale de l'équipe, tandis que le centre *Ayn Seyir* est tourné vers la formation et la recherche. CRT St. Blaise et *Ayn Seyir* doivent, en ce sens, être considérées comme les deux ramifications d'un même centre, qui a récemment été baptisé de manière informelle par Kaleci « IDEOGRAM ARTS » et dont les objectifs sont aujourd'hui présentés sur le site <http://ideogramarts.com> (consulté le 07 février 2015).

<sup>114</sup> Nous n'avons pas vérifié cette information, celle-ci ne concernant pas directement notre présente étude. D'autre part, cette archive est en expansion constante. Il serait intéressant de s'y pencher, dans le cadre d'une autre enquête, et ce à bien des titres (musicologique, relation entre musique et jeu de l'acteur, etc.).

développements par la suite et sur bien des points (car ils posent question, tant en termes d'archivage des sources vivantes, qu'en termes de construction de la mémoire d'une équipe artistique ou vis-à-vis de problématiques transversales, qui pourraient être traitées à la lumière de l'exploitation de cette archive abondante, comme par exemple les rapports de théâtralité dans les chants traditionnels turcs/turcophones, l'invention d'une pédagogie du mouvement spécifique à cette pratique particulière, la recherche d'une esthétique de la « non-théâtralité », etc.). Pour des raisons de clarté, afin de ne pas disperser notre sujet et de ne pas égarer le lecteur, nous avons ici choisi de nous en tenir uniquement au corpus sélectif présenté en Sources Premières<sup>115</sup>.

Ainsi, dans la manière dont nous avons traité notre corpus, nous avons décidé de travailler plus précisément sur les groupes d'acteurs candidats, participants et formateurs du stage « Autonomie de l'acteur », qui est le programme-phare mis en place par l'équipe du Centre *Ayn Seyir*. Le choix de l'intitulé du programme lui-même, on le notera d'emblée, n'est pas anodin – d'autant plus en regard de la problématique de la complexité telle qu'elle est formulée par Edgar Morin, qui y pose « la compréhension de l'autonomie » comme élément-clef, dans la mesure où ce paradigme ne peut être saisi que dans sa complémentarité avec celui de la dépendance<sup>116</sup>.

L'équipe d'*Ayn Seyir* décrivait ses intentions initiales de la manière suivante, lors de la création du stage :

« Au cours des années, il nous est arrivé de rencontrer bon nombre d'acteurs professionnels. [...] Il est apparu qu'un grand nombre de comédiens est véritablement 'perdu', a oublié ou est toujours à la recherche de la manière dont ils doivent évoluer dans leur pratique. [...] Aujourd'hui, les acteurs n'ont pas de connaissance réelle de ce que représente leur art, d'une manière générale, mais également pour eux-mêmes : ils sont déracinés. [...] Que signifie 'être autonome' pour un acteur ? [...] L'acteur autonome est dans un état de vigilance et d'éveil permanent par rapport au monde. L'acteur ayant acquis sa propre autonomie n'a plus besoin d'être guidé, en pratique, dans les choix qu'il effectue dans l'exercice de son métier.

---

<sup>115</sup> Voir pp. 479-500, tome 2.

<sup>116</sup> Edgar Morin, « Le défi de la complexité », *op. cit.*

Plus la conscience créative de l'acteur est effective, plus il est libre. Et plus il veut être libre, plus il doit être autonome. »<sup>117</sup>

Ici, « l'acteur autonome » est ainsi et tout d'abord, celui qui prend conscience de son rôle et de l'implication de celui-ci dans le système théâtral, en ses manifestations les plus tangibles, d'une part, vis-à-vis de son art au sens phénoménal, d'autre part et en regard de son effet dans la société et la culture où il vit, enfin. De cette manière, le titre de cette formation apparaît presque, au vu du contexte de crise décrit ci-avant, comme un manifeste en lui-même, s'érigeant contre un laisser-aller intellectuel et artistique, qui serait de considérer que cet état de fait contextuel structure l'imaginaire, la pensée, la perception et la formulation de l'art du théâtre d'aujourd'hui et pour chacun.

Car, ainsi que nous l'avons exposé rapidement plus haut, à l'heure actuelle, les acteurs professionnels de théâtre paraissent avoir de plus en plus de difficultés à se positionner vis-à-vis de la discipline au sein de laquelle ils évoluent ; de la même manière, au sens plus large, ainsi que nous l'avons dit, les hommes et les femmes de théâtre semblent vouloir se ressaisir de leur art, afin d'accompagner sa transformation et de mieux comprendre quelle est sa place dans un monde en mouvement. Mais à travers cette remise en questions, le danger semblerait être celui de ne changer que l'apparence des paradigmes et des formes, tout en maintenant à l'œuvre sans même le savoir, une substance délétère. En ce sens, le théâtre de ces acteurs semble se situer, ainsi que nous le verrons, dans un interstice périlleux, entre les sphères interpénétrées de mirages illusoire et d'une quête idéaliste. C'est dans ce contexte que la formation « Autonomie de l'Acteur » a été mise en place. À travers le parcours des artistes qui y sont impliqués, ainsi que nous le verrons, une voie alternative est engagée, dont la première étape est la démarche conduisant à l'abandon des mirages envahissant perceptions et pratiques d'acteurs, au niveau intime comme du point de vue de la connaissance externe.

#### **D. Sur le terrain : des acteurs mis en autosaisissement artistique**

Afin de répondre à ces questions et ainsi que nous avons commencé à le présenter à l'évocation de notre corpus, nous avons choisi de nous concentrer sur un terrain singulier, qui est celui d'un travail pratique et réflexif mis en œuvre par une équipe d'artistes-pédagogues,

---

<sup>117</sup> Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, « Nécessité urgente d'une formation pour l'acteur », in *Stage de formation/perfectionnement : Autonomie de l'Acteur, avec le Workcentre de Jerzy Grotowski et Thomas Richards, dossier pédagogique*, Ayna, tapuscrit, 22 pages, 2006, p.3-4.

avec des candidats et participants à la formation « Autonomie de l'acteur ». Ainsi que nous l'avons vu, la raison principale de ce choix réside dans la situation tout à fait unique qui lie ces artistes au sujet même de la formation, entendu comme la recherche ou la redécouverte d'une autonomie artistique, se fondant sur un « un processus d'isolement de la pratique professionnelle, pour développer des techniques et un savoir méthodique profonds »<sup>118</sup> et selon une distinction qui consisterait à intervenir sur l'artisanat de l'acteur afin de renforcer sa poésie d'artiste : « En chaque acteur, nous croyons profondément qu'il existe un artisan et un poète. Notre travail consiste à éveiller l'un, pour donner plus de force à l'autre »<sup>119</sup>.

D'emblée, l'on constatera que les notions d'artisanat et de poésie sont inextricablement liées dans la perspective qui nous occupera. De plus, à la lecture des programmes pédagogiques, l'on se rendra vite à l'évidence que ce que l'équipe entend par « artisanat » recoupe un ensemble de points et de savoirs (qui se trouveront formulés dans les réalisations pratiques mises en œuvre par les participants), qui réunit non seulement des aspects pratiques mais aussi des aspects intellectuels, vis-à-vis de la discipline :

« Le travail pratique est développé au travers d'un regard porté entre la tradition et l'actualité de la création contemporaine, entre la conscience collective de l'art et les possibilités individuelles de création. Grâce à ce regard, les stagiaires découvrent les possibilités insoupçonnées des relations d'interaction entre leur créativité personnelle et les éléments puisés au cœur de l'identité collective »<sup>120</sup>.

Ce regard croisé – qui n'est pas pour autant un amalgame, ainsi que nous le verrons à travers cette étude – conduit, en premier lieu les participants, à prendre conscience des illusions qui les bercent dans leur approche quotidienne de leur art, qui les empêchent de réunir leurs idéaux et leurs objectifs, ainsi que de rejoindre à titre personnel ce qui est qualifié ici « d'identité collective » de l'art. Nous constaterons, à la lumière d'un éclairage pratique et réflexif, que tout au long de la formation, il s'agira pour les participants, accompagnés par les formateurs, d'entrer dans un processus d'abandon de ces mirages<sup>121</sup>, qui reviendra en quelque sorte à parvenir à *dé-nommer* le théâtre pour eux-mêmes, ce qui inclut un constat (de l'existence de ces mirages), un autosaisissement (ce qui revient à une prise de position par rapport à ces mirages),

---

<sup>118</sup> Programme pédagogique *Autonomie de l'acteur*, brochure réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, *Ayn Seyir*, Paris, 2012, p. 3.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>121</sup> Voir définition p. 27.

un dévoilement (c'est-à-dire l'abandon des mirages), puis une distillation des éléments de synthèse entre pensée et pratique (c'est ici qu'intervient l'interaction entre savoir-faire artisanal et intellection, dans la mesure où la réalisation de l'idéal dépend de l'intrication des deux) : processus qui permettra aux acteurs impliqués d'entrer dans une voie de redéfinition de leur propre art. Cette redéfinition, que nous considérerons comme la finalité absolue de ce processus pourra être qualifiée d'une manière imagée comme une anagogie, dans le sens où il s'agit d'un cheminement initiatique tendant à une certaine élévation. Ce phénomène, nous l'avons nommé : la *voie poétique de l'acteur*<sup>122</sup>, en référence aux travaux les plus récents d'Ali Ihsan Kaleci<sup>123</sup> et selon lesquels la quintessence de l'art de l'acteur serait précisément la poésie considérée en tant que voie de *réalisation de l'humain* – nous aurons largement l'occasion d'y revenir par la suite. Précisons toutefois, car cela est primordial, que l'accomplissement de l'acteur dans cette *voie poétique* n'est pas l'objectif pédagogique direct du stage « Autonomie de l'Acteur », puisque celui-ci a simplement pour but de permettre aux participants de prendre conscience de la nécessité d'un tel cheminement vis-à-vis de leurs idéaux et de mettre à leur disposition les outils techniques et intellectuels pour qu'ils réalisent eux-mêmes ce processus.

Comme on commence à le comprendre ici, ce terrain est à la fois manifeste dans un ensemble de pratiques (artistiques et intellectuelles) et souterrain, à travers des éléments plus perceptifs : cela nous conduira rapidement à devoir utiliser des moyens indirects pour traduire à l'écrit les processus qui y sont à l'œuvre. Pour cette raison, nous avons bâti notre protocole en deux étapes majeures. La première a été l'observation de la rencontre de l'équipe pédagogique avec les candidats durant les auditions. Cette étape impliquait une présentation du stagiaire qui incluait une proposition théâtrale, un chant, une démonstration de son entraînement physique quotidien, la réponse à un court questionnaire<sup>124</sup>. L'audition était suivie ou précédée d'un entretien en tête à tête avec l'un des membres de l'équipe pédagogique. Elle était également automatiquement suivie d'un échange collectif sur la proposition effectuée par chacun des candidats, puis de remarques des pédagogues. La deuxième étape de notre protocole a concerné l'observation de l'évolution des participants et de l'accompagnement mis en place

---

<sup>122</sup> Voir définition p. 27.

<sup>123</sup> Ali Ihsan Kaleci, *Le théâtre est cet arbre. Fleur de poésie*, Ideogram Théâtre, Ankara, 2015. Rappelons toutefois que l'usage que nous ferons des termes « voie poétique de l'acteur » se démarquera de la définition du théâtre en tant que poésie (le théâtre « fleur de poésie ») que donne Kaleci dans son dernier ouvrage : nous nous sommes inspirés de cette vision esthétique du théâtre mais son sens est élargi à une vision plus globale et plus culturelle du phénomène.

<sup>124</sup> Le questionnaire était constitué de deux questions : 1. Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? 2. Pourriez-vous décrire un instant dans votre vie professionnelle où vous vous êtes senti(e) en harmonie avec la définition que vous venez de donner ? – notes personnelles.

par l'équipe durant les différents moments de la formation, à travers la consignation des étapes marquantes de celle-ci, notamment grâce à la transcription écrite et à la restitution filmée de certaines séances-clefs.

Rappelons, en outre, que notre statut de formatrice dans le cadre de la mise en place de ce protocole nous a conduit à mener ce dernier en privé, sans que nos observations viennent interférer avec la pratique que nous mettions en œuvre à titre personnel et *stricto sensu* – dans la mesure où notre champ d'intervention principal était limité, en tant qu'intervenante, au travail vocal et à certaines étapes du travail théâtral / le reste du temps étant consacré à une participation observante, telle que nous l'avons évoquée en Avant-Propos<sup>125</sup>. Soulignons également que notre statut d'observatrice était connu de nos collègues mais pas des participants au stage ni des candidats, ce qui a fait de la mise en place de notre protocole de recherche un travail partiellement dissimulé – cela dans le but de ne pas dénaturer les rapports pédagogiques à l'œuvre avec ces derniers durant la formation et d'éviter toute interférence avec les résultats de nos observations.

Nous devons donc envisager le travail qui va suivre comme un texte en strates successives bâties sur une hypothèse, qui est la suivante : la/les culture(s) du théâtre des acteurs aujourd'hui, en tant qu'objet polymorphe et complexe, est bâtie sur un ensemble de mirages. Si les acteurs souhaitent entrer dans une démarche de réalisation de leurs idéaux vis-à-vis du théâtre, la condition liminaire en est l'abandon raisonné de ces mirages, afin de s'engager dans une voie de réalisation poétique de leur art<sup>126</sup>. Et c'est à travers cette tension entre mirages et poétique que paraît alors se redessiner pour ces acteurs le visage d'un théâtre en mutation.

### **E. Le théâtre comme mal et remède structurel à sa propre crise**

Nous avons travaillé selon une méthodologie comparative, en croisant :

- Les sources sélectionnées dans notre corpus et envisagées selon une bipartition : perceptions (incluant les discours sur la pratique), pratiques (incluant une série d'épisodes au cours desquels cette distinction structurelle finit par s'effacer),
- L'interprétation de ces sources par le filtre de l'analyse systématique,

---

<sup>125</sup> Voir pp. 5-22.

<sup>126</sup> Voir p. 27.



- Des éléments de bibliographie (incluant tout particulièrement des écrits d'acteurs sur le théâtre et l'actorat),
- Par recoupement, nous avons ensuite procédé à une synthèse par étapes, en remontant des thématiques singulières dégagées de la comparaison, au champ disciplinaire des *Cultural Studies*, envisagé au sens le plus général.

Notre raisonnement et l'organisation de notre plan sont à l'image de la construction de notre récit de terrain, dans un fonctionnement par instants captés, qui n'ont pas pour objet de retracer une continuité ni une évolution à quelque titre que cela soit<sup>127</sup> mais qui permettront de travailler sur un jeu de focales entre

- plans rapprochés : qui sont ces instants extraits de plusieurs années de terrain (organisés de manière logique et thématique),
- plans larges : qui consisteront en un éloignement du récit, vers un élargissement de la réflexion à la pensée critique.

Cette relation entre le singulier et le général nous a demandé une vigilance toute particulière, face au danger qui serait de chercher à ériger en vérités des éléments constatés à partir de l'expérience singulière du terrain. Pour cela, nous avons tâché tout au long de notre travail, de tisser des liens entre ce qui a été constaté à travers notre large corpus et un ensemble bibliographique lié à la pensée épistémologique sur la discipline. Ce dernier comprend tout à la fois des témoignages et des autobiographies d'acteurs, ainsi que des ouvrages pédagogiques et méthodologiques sur le théâtre en général.

Notre thèse est construite en deux grandes parties, la première abordant la question des perceptions du théâtre et de leur traduction dans les pratiques (ce qui représente une échelle « interne » au groupe des acteurs, en quelque sorte) ; la seconde abordant la question de la mise en œuvre du théâtre et de son appréhension à l'échelle de sa formulation en tant que discipline (ce qui représente la discipline théâtrale dans son acception « externe »).

Du point de vue microcosmique ou « interne », nous avons raisonné de la manière suivante : des acteurs donnent leur définition du théâtre. Nous constatons qu'il existe presque autant de définitions du théâtre qu'il existe d'individus. L'on observe alors une contradiction majeure entre les formulations théoriques et les idéaux. Afin de dégager une éventuelle

---

<sup>127</sup> Ce récit pourra être lu à travers les bilans pédagogiques établis pour chaque session.

adéquation avec les pratiques, nous recherchons les traces d'une sémiologie commune les unissant mais nous constatons qu'il n'existe pas non plus de cohérence, à l'intérieur des pratiques. Somme toute, il n'existe pas de cohérence entre les discours et les actes. De ce constat, nous tirons la conclusion que le théâtre vu par les acteurs est un phénomène individuel fonctionnant en circuit fermé, ce qui est en contradiction avec les définitions idéalisées données par les acteurs eux-mêmes.

Dans un second temps et du point de vue macrocosmique ou « externe » dans la mesure où il concerne la discipline envisagée en tant que phénomène général, nous avons raisonné ainsi : des acteurs donnent leur avis sur les liens qui unissent l'approche théorique et leur pratique. L'on constate qu'il existe une absence de connexion entre les deux, qui pourrait s'expliquer par la rationalisation historiographique positiviste, notamment. Nous constatons, en outre, que celle-ci peut tout à fait être étendue dans l'analyse à l'échelle-monde et que ce que nous appellerons le « théâtre mondial » est le fruit de cette rationalisation, qui est également en un certain sens, une altération. Et celle-ci peut être reconnue non seulement dans les mécanismes globaux mais aussi dans les rapports inter et intra-individuels, au sein des processus de création, ce qui nous conduit à penser que le théâtre est un phénomène global, dont la nature même est en conflit avec les idéaux et les perceptions d'acteurs.

L'abandon des mirages entendus au sens de tout ce qui fait référence à ce phénomène que l'on qualifiera d'anémique, ouvre la voie, dans le cas précis de la formation « Autonomie de l'Acteur », à la possibilité d'une nouvelle définition de la discipline, en tant que *voie poétique*, pour les participants.

Bien entendu, il ne s'agira pas ici de répondre, de dénouer le défi que pose la complexité, ou de résoudre l'ensemble des interrogations liées à la notion d'un champ artistique perçu comme en mutation. Il s'agira tout au mieux de tenter d'ébaucher l'éventualité d'une réponse, face à ce défi-même, posé vis-à-vis du théâtre en tant qu'objet de culture.

Nous verrons ainsi que le théâtre professionnel tel qu'il est aujourd'hui *indéfini*, semble d'avantage correspondre dans l'imaginaire collectif des acteurs à une invention bâtie sur une série de mirages brouillant (car compliquant) l'appréhension du paradigme en tant que tout. Nous soutiendrons qu'il s'agit du fruit d'un phénomène d'individualisation d'une part et de globalisation d'autre part. En somme, le théâtre des acteurs professionnels, paraît aujourd'hui

exister dans une tension entre ses manifestations et les idéaux par lesquels il est représenté dans l'opinion commune. Nous pourrions peut-être même en déduire que le *métier* du théâtre tel qu'il est pratiqué et pensé aujourd'hui par les acteurs que nous avons rencontrés, n'est lui-même qu'un mirage ou une série de mirages – ou qu'il n'existe pas, pour ainsi dire. Et c'est ce théâtre-là, dans sa *complication*, qu'il sera nécessaire de dépasser en abandonnant ses constituantes non-nécessaires (car *mirages*), pour pouvoir entrer dans la *voie poétique*, représentant quant à elle la synthèse consensuelle d'idéaux formulés. En bref, il s'agira d'une redéfinition du théâtre lui-même, en tant qu'objet de culture professionnelle, mesuré à l'aune de la complexité qui le caractérise, à travers le regard des acteurs.



**Photographie 1 Séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie).** Autonomie de l'Acteur. Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 07 septembre 2006. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr. pos. num. couleur, 45x34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. N° de série du lot : 02.

# **PREMIÈRE PARTIE**

## **L'ACTEUR INDIVIDUALISTE FACE À DES RÊVES D'UNITÉ**

Lorsqu'on envisage le théâtre aujourd'hui d'une manière générale et quotidienne, l'on remarque que chacun semble donner au mot un sens différent<sup>128</sup>. Et au nom de l'art, en quelque sorte, l'on note que cette infinie variabilité du sens et de l'usage du terme, semble être non seulement admise mais également, presque encouragée<sup>129</sup>. Pourtant, à partir du moment où la définition d'un mot donné est discutée et rendue discutable, *a fortiori* lorsque ce terme fait référence à un ensemble de pratiques en partie immatérielles comme le théâtre, l'on remarque que la vérité à laquelle celui-ci est lié est rendue floue, ou bien pour le formuler en sens inverse, le mot lié à ce concept devient inadapté. L'interconnexion entre le signifiant et le signifié (le signe) est brouillée ou disparaît<sup>130</sup>. Ainsi que le souligne le linguiste Marc Derycke :

« ... s'il n'existe pas de sens sans signifiant qui y donne accès, il n'existe pas de signifiant dépourvu de sens sinon à y perdre son identité. »<sup>131</sup>

Or, la problématique qui nous semble apparaître aujourd'hui avec force lorsqu'on évoque le mot « théâtre » en général est double, à nos yeux :

1. Le terme lui-même est rarement utilisé sans un qualificatif ayant vocation à préciser une sous-catégorie de genre associée, afin de déterminer précisément pour les interlocuteurs

---

<sup>128</sup> Nous évoquons dans cette introduction un état de faits linguistique *hic et nunc*. Il ne s'agit pas, pour le moment, de retracer une étymologie du terme, en lien à l'historiographie de la discipline – même s'il s'agit d'un sujet très important, ce n'est pas la problématique qui nous occupe directement. Cela mériterait, d'ailleurs, probablement, une étude à part.

<sup>129</sup> Encouragée, car référencée dans les dictionnaires et les ouvrages généralistes. L'on pense ainsi, par exemple, aux déclinaisons du terme présentées dans les dictionnaires de Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002 ; Michel Corvin, *op. cit.* ; Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2009. Voir également à ce sujet l'article d'Amos Fergombé : « Le théâtre : objet transversal ? », in *Art et savoir. De la connaissance à la connivence*, dir. Isabelle Kustos, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 303-315.

<sup>130</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1964. Voir également Emile Benveniste, « La forme et le sens dans le langage », Paris, 1974, p. 224 et « Sémiologie de la langue », publié en 1969, p. 43-66.

<sup>131</sup> Marc Derycke, « Le clivage du signe selon E. Benveniste », in *Langage et société*, n°70, 1994, p. 41.

de quel objet conceptuel il est réellement question<sup>132</sup>. En somme, le mot « théâtre » apparaît comme un terme générique. De cette manière, nous pouvons recenser une infinité de déclinaisons catégorielles du mot et des signifiants associés (au sens conceptuel). Par exemple, « théâtre autonome »<sup>133</sup>, « théâtre maigre »<sup>134</sup>, « théâtre essentiel »<sup>135</sup>, « théâtre psycho-dynamique »<sup>136</sup>, etc. Ou encore, d'une manière plus générale, lorsqu'un jeune acteur exprime son désir de faire du théâtre, il est souvent repris par des personnes plus expérimentées, qui le questionnent de la manière suivante : « Quel théâtre souhaites-tu faire ? – car il y en a beaucoup. »<sup>137</sup> D'autre part, les locuteurs ressentent souvent le besoin de définir précisément ce paradigme dans leur discours propre, c'est-à-dire, finalement, que le terme en deviendrait presque idiosyncrasique<sup>138</sup>.

2. L'on témoigne à l'heure actuelle de l'utilisation courante d'un vocabulaire que l'on pourrait considérer comme alternatif, dans ce contexte, pour désigner le théâtre et ses manifestations pratiques, par exemple notamment : « performance », « spectacle vivant »<sup>139</sup>, ou encore « œuvre pluridisciplinaire », etc., qui tendraient presque à faire sentir l'utilisation du terme « théâtre » insuffisante, lorsqu'elle est utilisée dans sa réalité nue, tout en renvoyant à un champ pratique élargi et presque indéfini, ce qui pourrait être, au fond, selon nous, le signe d'une réinvention de la discipline.

---

<sup>132</sup> Cf. note n°128, p. 47.

<sup>133</sup> Tadeusz Kantor, « Manifeste du Théâtre Zéro » (1963), in *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, Paris, 1977, pp. 83-94.

<sup>134</sup> Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 80-81.

<sup>135</sup> Augusto Boal, *Théâtre de l'Opprimé*, La Découverte, Paris, 1991, p. 28.

<sup>136</sup> Jean-Marie Pradier, « Eugenio Barba : l'Exercice invisible », in Carol Müller (dir.), *Le Training de l'acteur*, Actes Sud Papiers, CNSAD, Paris, 2000, pp. 69-71.

<sup>137</sup> Nous évoquons ici une généralité, un échange-type constaté à maintes reprises lors de nos observations.

<sup>138</sup> La perspective linguistique herdérienne pourrait nous laisser supposer que cette problématique ne se pose pas dans le cadre d'une langue nationale, dans la mesure où elle implique nécessairement un principe d'unité culturelle, selon lui. Pourtant – et nous y reviendrons par la suite – le terme « théâtre » (au sens occidental) a été rendu en quelque sorte universel dans le langage, par un phénomène d'expansion culturelle. Et finalement, ce problème d'unité de langage se pose, à notre sens, tant au niveau de la perspective d'une recherche globale que dans la perspective d'une recherche dans le cadre d'une unité culturelle admise *a priori* comme existante de fait. Voir Lia Formigiari, « Herder entre universalisme et singularité », *Revue germanique internationale*, 20/2003, mis en ligne le 07 juillet 2011, consulté le 12 décembre 2013, URL : <http://rgi.revues.org/979> : « Partager une culture signifie en premier lieu partager les points de vue, les idiosyncrasies, avant même de partager les signes dans lesquels ces dernières se sont cristallisées. Cependant, le problème de la compréhension, c'est-à-dire de l'unité du langage au-delà de la variété des langues et des dialectes, se pose dans la perspective d'une recherche des aspects communs à toutes les langues. »

<sup>139</sup> Voir notamment Jean-Pierre Triffaux, « Spectacle et vivant », communication filmée réalisée sur support .mp4, conférence *Ouverture vers les théâtres de l'orient*, Institut Français d'Ankara, Ankara (Turquie), le 01/09/2012.

Ainsi, au fur et à mesure que le théâtre se trouve divisé sous nos yeux en catégories parcellaires, par le langage en tout premier lieu, l'on en vient à s'interroger sur ce qui le fonde, en tant que tout : d'où vient que les formes et les genres déclinés sont associés à un terme unique et polyvalent en apparence qu'est le « théâtre » ? Car au bout du compte, si ces divisions catégorielles permettent d'identifier aisément dans la pratique à quel type formel l'on fait référence lorsqu'on parle d'un projet artistique singulier par exemple, cela n'implique-t-il pas également de la part des artistes la nécessité d'assimiler cette diversité comme étant constitutive de la discipline qu'ils pratiquent, c'est-à-dire un tout ? Et par conséquent, quel rapport au théâtre entre pratique et pensée ? Entre fond et forme ? Entre illusion et réalité ?

L'on pourrait considérer, à l'instar de François Picard, que ce phénomène est la manifestation d'une mésinterprétation des termes désignant habituellement certains aspects du théâtre (en outre, le mot « représentation », ainsi qu'il le souligne), ou encore d'un simple effet permettant de qualifier des modes passagères<sup>140</sup>. L'on pourrait également considérer qu'il s'agit ici d'un signe de mutation profonde des pratiques. Il nous semblerait même que cette incertitude et cette polyvalence du mot pourrait renvoyer à l'idée d'un archaïsme, dans laquelle le terme générique pourrait sembler être devenu insuffisant pour désigner la réalité à laquelle il fait référence. Pourtant, il s'agit de saisir à quel niveau cela se situerait : au niveau du langage ou des pratiques ? Au niveau du signifiant ou du signifié ? Ce constat nous invite clairement à nous questionner sur la définition et la perception du théâtre et de ses paradoxes, lorsque ceux-ci sont envisagés dans un regard croisé entre pratique et théorie.

Lorsque les théoriciens questionnent les arcanes de la discipline, ils semblent d'avantage tenir compte des différentes manifestations que prend le théâtre en sa forme. Par exemple :

« Le théâtre est d'abord un spectacle et un genre oral, une performance éphémère, la prestation d'un comédien devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. »<sup>141</sup>

Dans cette définition synthétique, le théâtre est ainsi présenté sous une multiplicité d'aspects, mettant en évidence son caractère performatif (genre oral, représentation, prestation du comédien, travail corporel, exercice vocal et gestuel), l'interrelation que suppose celui-ci

---

<sup>140</sup> François Picard, « La mise en scène des rituels », in *L'Ethnographie*, n°3, L'Entretemps, 2006, pp. 59-71.

<sup>141</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006, 4<sup>e</sup> de couverture.



entre des acteurs et des spectateurs, ainsi que l'importance de l'espace dans lequel il se situe. Mais bien plus que tout, le théâtre est défini comme étant un spectacle, c'est-à-dire, d'un point de vue étymologique, « ce qui s'offre à la vue »<sup>142</sup>.

Il est vrai que la racine du terme « théâtre », en grec, est « voir, contempler », si l'on s'en tient au préfixe *θέα-*. L'étymologie de ce mot entendu à partir du « theatron » est ainsi souvent donnée comme désignant « le lieu d'où l'on voit »<sup>143</sup> mais il s'agit également, de par sa racine, de l'action même de contempler quelque chose : on l'oublie souvent. Par assimilation, dans le langage contemporain, comme c'est le cas dans la définition de Christian Biet et Christophe Triau<sup>144</sup> que nous venons de citer, par exemple, le théâtre et le spectacle deviennent presque synonymes, alors qu'il est bien clair, d'un point de vue étymologique, que le théâtre désigne l'action de voir, tandis que le spectacle, l'objet qui est vu et ses effets.

Cette subtilité langagière distinctive nous permet de questionner plus avant ce que l'on considérera comme étant le théâtre, en tant que désignant le fait de contempler et non uniquement ce qui est regardé ou le lieu d'où l'on regarde quelque chose. C'est précisément sur ce point que débute une confusion théorique selon laquelle l'on aurait tendance à considérer le théâtre seulement comme ce qui est vu par le spectateur, en en faisant ainsi un objet spécifiquement esthétique, dans la mesure où il se trouve défini sous une forme manifestée et matérialisée de l'expression humaine, sans que le sens de cette manifestation formelle soit considéré comme partie et origine d'un tout. Finalement, selon ce point de vue, le théâtre serait un genre du spectacle et non un art à part entière, au même titre que la peinture sur soie est un genre de l'art pictural à part entière, par exemple.

La confusion inverse serait de considérer que le théâtre est un art total, qui déclinerait plusieurs genres, selon le contenu signifiant que l'on voudrait véhiculer à travers lui<sup>145</sup>. Mais le postulat selon lequel le théâtre se trouverait défini en tant que forme spectaculaire totale permettant d'exprimer le monde, fait que la réflexion sur cet art ne pourrait *a priori* s'appuyer que sur ce que supposerait cette forme (en termes de matérialisation et de symbolisation). Ainsi, les natures performative, spatiale et temporelle du théâtre seraient des éléments nécessaires à la

---

<sup>142</sup> CNRTL, étymologie du mot « spectacle », [www.cnrtl.fr/etymologie/spectacle](http://www.cnrtl.fr/etymologie/spectacle), consulté le 06 septembre 2009.

<sup>143</sup> Voir par exemple, Etienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, article « Théâtre », André Villiers, p. 1344-1346.

<sup>144</sup> *Op. cit.*

<sup>145</sup> Voir par exemple André Villiers, « Théâtre », in *Vocabulaire d'esthétique*, Etienne Souriau (dir.), *op. cit.*

définition de celui-ci pour les théoriciens, au détriment de tous les autres composants qui le structurent en sa forme et en son sens. Et dans la mesure où la forme du théâtre est considérée comme une représentation mimétique *hic et nunc* de la vie, la dimension illusoire qu'il revêt prend alors une importance ontologique, pour certains :

« Le théâtre est un simulacre. Et il naît du simulacre. Avec ce coup d'audace, qui est peut être un reste d'enfance ou une impossibilité, inscrite dans l'évolution historique de l'esprit humain, de voir le monde comme il est, toutes choses se mettent à bouger, saisies par un grand branle qui fait de n'importe quel mendiant un dieu et de l'apparence d'un comédien descendu d'une machine l'apparition fantomatique de Darius. »<sup>146</sup>

La pensée de l'illusion au théâtre, nous le verrons, ouvre la voie à une certaine forme de lyrisme intellectuel, selon lequel le théâtre ne peut, ni même ne doit – en une certaine manière – être clairement saisissable par l'esprit. Dans la mesure où il est illusion, l'art du théâtre est alors également assimilé au monde du rêve, par exemple. Les fantaisies linguistiques et les jeux de mots semblent parfois même être préférés à un vocabulaire savant, pour désigner ce qui le caractérise. Le théâtre devient, dans ce type de discours, une idée éthérée, à laquelle la complexité et l'aspect discuté de certains termes donnent une apparence de matérialité :

« De l'ambiguïté des relations qu'entretient l'individu avec la mise en scène du drame découle l'essence même du théâtre. Les sens se bercent d'illusions, tandis que la *catharsis* opère l'osmose des passions et fonde un nouvel ordre des réalités. »<sup>147</sup>

Ainsi, même si le terme aristotélicien de « catharsis » est considéré d'un certain point de vue (sur lequel nous ne discuterons pas)<sup>148</sup>, comme l'objectif social du théâtre<sup>149</sup>, dans cette citation, la *catharsis* semble définie par son indéfinissabilité, dans la mesure où elle est fondée sur l'illusion et est censée forger « un nouvel ordre des réalités », dont on ignore véritablement ce qu'il peut être.

---

<sup>146</sup> Michel Corvin, « Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, T.2, Michel Corvin (dir.), Bordas, Paris, 1995, pp. 885-886.

<sup>147</sup> Daniel Rabreau, « Théâtre et architecture », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *ibid.*

<sup>148</sup> Sur la question des origines, nous reviendrons ultérieurement.

<sup>149</sup> Nous ne discuterons pas du bien fondé d'une telle théorie, car cela n'est pas l'objet de notre étude. A ce sujet, voir Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, Paris, 2007.

Des jeux de définitions que nous avons rapidement évoqués ci-dessus, ressort l'idée d'un théâtre idéal, inaccessible, pour les praticiens comme pour les théoriciens, selon le champ dans lequel ils se situent et même, pour les spectateurs. Finalement, le théâtre serait *a priori* et tout d'abord une réalité qui se dérobe à l'appréhension sensible, il serait ce qui échappe à ceux qui font qu'il a lieu (acteurs, spectateurs, etc.). Dans cette logique, le théâtre est placé au-delà de la réalité humaine qui le fonde. Cela est un paradoxe étrange, dans la mesure où le théâtre est tout à la fois présenté comme un art ne pouvant être pratiqué que par des êtres humains, au moyen de l'humain, en présence d'autres êtres humains. Ainsi, d'un point de vue purement théorique, les définitions données du théâtre semblent bien paradoxales et contradictoires. Au fond, ces définitions feraient presque référence à un art qui n'existerait pas *vraiment*, mais que l'on imaginerait exister.

Somme toute, selon quels termes, avec quelles précautions et dans quelle mesure peut-on *parler* du théâtre ? À quelle(s) réalité(s) ce mot fait-il exactement référence ? Qu'entendons-nous consensuellement, lorsque nous *parlons* du théâtre ? Y a-t-il une adéquation entre les pratiques et les définitions données ? Si la réalité de cet art, dans ses manifestations pratiques comme dans ses perceptions intellectuelles, est le fruit de la capacité de chaque individu qui l'approche à en interpréter le sens, peut-on encore parler d'un phénomène singulier ?

Et finalement, suffit-il encore aujourd'hui de se questionner sur ce qu'est le théâtre, pour parvenir à saisir ce qu'il est ? – Ainsi que nous allons le voir à présent, il s'avère que cette question à elle seule n'appelle pas de réponse positive et objective, *a priori*. Si les théories et les textes abondent, aucun ne permet pourtant de situer avec précision et de manière impartiale ce qu'est la discipline théâtrale dans un sens même le plus brut et le plus général. Et finalement, ce vide théorique (qui est peut être également un trop-plein : celui d'une complexité que l'on ne chercherait pas ou plus à décrire tant elle est grande), conduit à une rupture entre la pensée sur la discipline et sa mise en pratique par les acteurs, jusqu'à conduire à une praxis inévitablement enfermée sur elle-même.

Afin d'aborder concrètement ce questionnement interne et qui recoupe des questions de perception et d'interaction entre la pensée et la pratique vivante, en regard de nos éléments de corpus, nous mènerons une réflexion en trois sections, correspondant tout d'abord à un questionnement sur les aspects définitionnels de la discipline, puis à la mise en pratique de ces derniers à travers une approche sémiologique et enfin, à l'union des aspects perceptifs et

pratiques. Pour cela, chaque section sera divisée en deux chapitres, le premier de chacune d'entre elles posant le problème dans l'approche singulière du terrain, le second extrapolant les observations de terrain vers une réflexion plus généraliste. De cette manière, notre analyse sera construite en un mouvement d'aller-retour entre nos observations brutes de terrain dont nous présenterons des épisodes précis à chaque chapitre et une réflexion plus générale, sur ce qui fait théâtre, dans le contexte professionnel, à partir des déductions croisées entre le fruit de l'analyse pratique et la réflexion théorique, pour faire, au bout du compte, se croiser les deux.



**Photographie 2 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr. pos. num., couleur, 39x26 cm. Format numérique : image/JPG. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011. Lot n° : 09.

## SECTION N°1

# EN QUÊTE D'UNE QUINTESSENCE DU THÉÂTRE

Pour le professeur Jacques Nichet, « aucune forme, à elle seule, ne peut définir le théâtre qui ne cesse d'échapper à son identité, depuis la nuit des temps »<sup>150</sup>. Certes, si l'on s'en tient à la forme, il est évident que le théâtre apparaît comme une vérité tout à la fois insaisissable dans ses aspects multiples et à la fois universelle par nature, comme il le souligne – nous y reviendrons. Pourtant, que l'on nous permette de poser une question : même s'il existe une multiplicité des formes que l'on identifie de manière plus ou moins consensuelle aujourd'hui comme étant du théâtre, d'où vient le fait que nous sommes en mesure de les qualifier précisément de « théâtrales » ou de « non théâtrales » ? Qu'est-ce qui fait théâtre et pourquoi ? Une réponse est-elle possible ? Est-elle souhaitable ?

Ainsi que nous l'avons souligné en introduction de cette première partie <sup>151</sup>, il s'agit d'une problématique largement explorée dans la littérature des études théâtrales et finalement, de la plupart des ouvrages qui traitent du théâtre comme objet. Loin de nous ici pour le moment, l'idée de proposer encore une nouvelle définition ou même notre simple point de vue sur la question. Nous souhaitons simplement et tout d'abord attirer l'attention sur cette multiplicité et sur l'incompréhension qui en découle, sur le plan pratique – en particulier pour les acteurs<sup>152</sup>. En effet, la réponse à apporter à ces questionnements peut dépendre, en un sens, de celui qui interroge comme de celui qui répond. Au fond, il peut apparaître naturel qu'un acteur n'ait pas la même vision *a priori* sur les éléments de réponse à apporter ici, qu'un metteur en scène ou un professeur d'université, par exemple. Mais en dehors des questions de positionnement, c'est

---

<sup>150</sup> Jacques Nichet, *Le théâtre n'existe pas, Leçon inaugurale prononcée le jeudi 11 mars 2010. Chaire de création artistique 2009-2010*, in *Le théâtre n'existe pas* [en ligne]. Paris, Collège de France 2011 (généré le 14 mars 2014). §75.

<sup>151</sup> Voir pp. 47-53.

<sup>152</sup> Tout au long de notre travail, nous emploierons le terme « acteur » plutôt que celui de « comédien », par convenance, dans la mesure où il désigne celui qui fait acte de présence dans l'espace théâtral – quel que soit le genre et l'emploi, le rôle qu'il représente.

la réalisation même dans la pratique qui souffre souvent d'une absence de vision commune ou du moins, collective<sup>153</sup>. Dans ce sens, il nous semble que le rôle du chercheur est précisément de contribuer à un meilleur éclairage de la pensée herméneutique. Car il est, à nos yeux, tout à fait nécessaire de se souvenir que manquer à la définition d'un objet, c'est aussi ouvrir la porte à l'ignorance, ainsi que le rappelle Pierre Bourdieu.

« Je demanderai seulement pourquoi tant de critiques, tant d'écrivains, tant de philosophes mettent tant de complaisance à professer que l'expérience de l'œuvre d'art est ineffable, qu'elle échappe par définition à la connaissance rationnelle ; pourquoi ils s'empressent ainsi d'affirmer sans combattre la défaite du savoir ; d'où leur vient ce besoin si puissant d'abaisser la connaissance rationnelle, cette rage d'affirmer l'irréductibilité de l'œuvre d'art... »<sup>154</sup>

Pour saisir toute la force de cette affirmation, il nous est peut être nécessaire de nous souvenir un instant des grandes lignes qui traversent la philosophie analytique dans le domaine de l'art. Car il nous semble primordial de faire une distinction entre réflexion ontologique et « vision téléologique de la société », ainsi que le souligne Katia Légeret<sup>155</sup>. Les théories esthétiques selon lesquelles l'art serait définissable apparaissent pour certains caduques en leurs principes, ainsi que le souligne tout d'abord Morris Weitz en 1956<sup>156</sup>, selon lequel l'art ne peut être défini puisqu'il n'aurait pas de propriétés nécessaires suffisantes<sup>157</sup>. Ce dernier propose de considérer le concept d'art comme « ouvert », dans la mesure où il est perméable à l'ajout de propriétés nouvelles en son principe, mais comme non définissable par nature<sup>158</sup>. Plus tard, George Dickie réfutera cette théorie en présentant l'hypothèse d'une définition « institutionnelle » de l'art, selon laquelle le *monde de l'art* (institution sociale incluant au minimum les artistes, les présentateurs, les amateurs, les critiques d'art, les historiens de l'art, les philosophes de l'art et toute personne qui se considère partie prenante du monde de l'art), sert de cadre à la définition des pratiques par l'acceptation de conventions et permet de conférer ou non le statut d'œuvre à un artefact (matériel ou manifeste)<sup>159</sup>.

---

<sup>153</sup> Nous reviendrons largement sur ce point.

<sup>154</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris, 1992, p.11

<sup>155</sup> Katia Légeret, *Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, Geuthner, Paris, 2001, p. 198.

<sup>156</sup> Morris Weitz, « The role of theory in aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, XV, pp.27-35.

<sup>157</sup> Lories Danielle, « Philosophie analytique et définition de l'art », in *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, t.83, n°58, p.215.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Ibid.*

La nuance que l'on serait tentés de faire ici, concerne la distinction établie par les philosophes de l'art entre les théories qui concerneraient l'art classique de celles concernant l'art contemporain. L'on pourrait également considérer dans le même sens et par extension, les divisions établies entre les arts esthétiques et les arts appliqués. Pour ce qui est de l'art classique, les définitions, les méthodes et les traités esthétiques seraient en mesure de nous renseigner sur ce qu'il est par définition et sur le rôle qu'on lui attribue dans la société, selon l'époque à laquelle on se réfère. De même pour les arts appliqués. Mais pour ce qui est de « l'art contemporain » comme des « arts esthétiques », ils échapperaient à la perception rationnelle et cela de plus en plus, à partir de la période minimaliste puis conceptuelle avec l'œuvre de Malevitch puis de Deschamps<sup>160</sup>. Finalement, une telle approche pousse à distinguer, dans la question de la définition de l'art, une historicité déterminante, évoluant vers une individualité souveraine. Or c'est sur ce point, précisément, que semble être fondée l'idée selon laquelle il n'existerait plus, dans l'art contemporain, de définition possible, dans la mesure où ses variables seraient devenues infinies en leurs formes. Ne s'agit-il pas là de donner à la forme les attributs du fond ?<sup>161</sup> – C'est une confusion manifeste qui transparaît à tous les niveaux de la chaîne créative. Et c'est précisément sur cette confusion que se bâtit la perception du théâtre, par les praticiens en général et les artistes en particulier, ainsi que nous tâcherons de le voir.

Si ces considérations peuvent paraître abstraites, lors de la confrontation avec la réalité du terrain et des pratiques, l'on se rendra vite à l'évidence qu'elles influent directement sur les modes de faire et d'agir à des degrés divers. C'est ainsi que nous pourrions observer finalement une certaine réticence des artistes à circonscrire leur art, d'un point de vue pratique comme d'un point de vue intellectuel, dans la mesure où cela semblerait pour eux s'apparenter de prime abord à entraver leur liberté créatrice, qu'ils considéreraient *a priori* comme irrationnelle et individuelle par nature. Et finalement, demander à l'acteur, à l'artiste de définir son art semble être un message marquant une contrainte, les limitations d'une pratique qui selon lui, ne devrait pas être circonscrite<sup>162</sup>. Mais est-ce véritablement le cas ?

---

<sup>160</sup> Voir pour tout ce paragraphe : Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, Ed. Flammarion, Paris, 2006, p. 116-117

<sup>161</sup> Cela d'autant plus, rappelons-le et ainsi que Katia Légeret le souligne, que le sens du mot « esthétique » – en particulier pour ce qui concerne les arts vivants comme le théâtre – devrait être « à comprendre dans le sens grec d'*aesthesis* : il implique la recherche des conditions sensibles d'apparition de l'œuvre, ne séparant jamais la théorie de la pratique. » (Katia Légeret, *L'Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, op. cit., p. 25)

<sup>162</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9finir>, portail lexicographique, « Définir », consulté le 20 mars 2014.



– Rappelons que cette manière de comprendre le verbe « définir » est rare<sup>163</sup> et venons-en à notre analyse en deux temps. Tout d’abord, nous avons mené une enquête auprès des acteurs professionnels ayant participé ou posé candidature pour la formation « Autonomie de l’Acteur ». Des participants ont été interrogés sur la définition qu’ils pourraient donner chacun de l’art qu’ils pratiquaient<sup>164</sup> – volontairement sans le nommer, afin de laisser la porte ouverte à l’utilisation d’un autre mot que celui de « théâtre »<sup>165</sup> ou d’une conception plus personnelle des choses. Lorsque cette question a été posée, il s’agissait bien d’entendre le terme « définir » comme le fait de « formuler de manière brève et précise le contenu d’un concept, le sens d’un mot »<sup>166</sup> et par extension dans ce cas, les manifestations d’une réalité pratique à partir de l’expérience. Dans un second temps, nous considérerons les outils théoriques qui pourraient être en mesure d’éclairer les réflexions pragmatiques de nos acteurs de terrain, en partant d’un autre épisode tiré de notre expérience et impliquant deux participants à la session 2010 de la formation « Autonomie de l’Acteur » qui sont revenus lors d’une séance particulière, sur la question de la définition de leur art, en regard des apports du programme, à mi-parcours<sup>167</sup>. Il s’agira ainsi de saisir une réalité brute qui est celle de la formulation des perceptions définitionnelles d’un art par des individus et de la confronter à ses contradictions, afin de dresser le portrait d’un champ professionnel – que l’on appelle « théâtre » – dans ses contrastes et par ce qui fédère, comme par ce qui échappe aux dénominateurs communs.

L’important ici, à nos yeux, sera ainsi de construire une pensée à partir de l’expérience diffuse et commune d’une multitude – et nous verrons que malgré l’auto-proclamation d’une multiplicité définitionnelle du théâtre, un certain consensus se dégage dans la description de la discipline par les individus. Et puisque la pensée permet de construire la connaissance, nous garderons en tête ce que nous inspire la réflexion bourdieusienne, pour laquelle elle sera un devoir pour le scientifique par profession, pour le professionnel par nécessité, pour l’être humain par nature.

---

<sup>163</sup> *Idem.*

<sup>164</sup> Nous avons travaillé sur une séance précise, dont une partie est reproduite en annexe sous le titre « L’embarras de définir son art », pp. 396-398, tome 2.

<sup>165</sup> Nous souhaitons ici permettre une approche libre aux personnes interrogées, concernant leur manière d’envisager leur profession. Et nous avons remarqué que certains ont choisi de la nommer d’une manière différente : « danse », « art vivant », « spectacle », etc. Il s’agit d’un autre sujet.

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> Une partie de la séance est retranscrite en annexe sous le titre « L’infinie singularité des points de vue », pp.400-402, tome 2.



**Photographie 3 Séance de travail théâtral.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Neslihan Derya Demirel. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr., pos. Num., couleur, 33x22 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail théâtral dirigée. Dir. Ali Ihsan Kaleci, Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 28 août 2013.

## CHAPITRE PREMIER

# SE RÉALISER EN TANT QU'HUMAIN

Dans les discours des acteurs rencontrés au cours de notre expérience de terrain, nous constatons qu'il existe de leur part une difficulté latente à définir l'art dont ils ont fait leur métier – il arrive, par exemple, que ceux-ci réinterprètent la question « Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? » que nous leur posons<sup>168</sup>, en tentant de définir l'art en général, sans cibler particulièrement celui qu'ils pratiquent le plus, ou bien encore qu'ils haussent l'art qu'ils pratiquent au rang *d'art singulier dans l'absolu*. Ainsi, si certains de nos interlocuteurs montrent une difficulté manifeste à cerner un axe de réponse, d'autre annoncent même ne pas souhaiter le définir ou risquer de ne pas pouvoir le faire – c'est une attitude que nous avons pu observer de manière relativement courante auprès de nos interlocuteurs, au fil des années.

Sans s'attarder sur leurs difficultés individuelles ou les raisons qui les conditionnent à penser ainsi, nous souhaitons ici donner un aperçu de l'analyse des discours de certains d'entre eux<sup>169</sup>, en considérant trois aspects qui nous paraissent récurrents dans leurs réponses : le théâtre

---

<sup>168</sup> cf. p.57-58.

<sup>169</sup> Voir l'entretien reproduit partiellement en annexe sous le titre « L'embarras de définir son art », *op. cit.* Nous avons choisi de nous concentrer sur une séance s'étant déroulée le matin du 15 juin 2006 (la première de toutes les séances de travail engagées au cours de notre expérience de terrain). Quatre acteurs et actrices sont réunis pour la première fois, car ils participeront ensemble pendant plusieurs mois au stage « Autonomie de l'Acteur », qui vient d'être créé par l'équipe d'Ali İhsan Kaleci (Voir *Stage de formation / perfectionnement : Autonomie de l'acteur, avec le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards*, dossier pédagogique, Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayna, archives du Centre Saint Blaise, 22 pages, 2006.). Ils ont tous été sélectionnés sur audition et sur dossier, au cours d'un processus difficile, durant lequel beaucoup ont été rejetés (Le processus de sélection est décrit en Avant-propos, p. 20-21. Pour rappel, les candidats sont tenus d'envoyer un dossier comprenant une lettre de motivation, leur CV, une photographie et un certificat d'aptitude à la pratique d'une activité physique intensive. Le tout est examiné par l'équipe pédagogique, qui effectue une première sélection. Voir notamment *Pour une autonomie de l'acteur*, brochure écrite et réalisée par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, 8 pages, Ayna, Paris, 2006, p. 7. À l'issue de celle-ci, les candidats retenus sont convoqués pour un entretien/audition durant lequel ils présentent une proposition théâtrale ainsi qu'un chant. Suite à cette audition, l'équipe pédagogique d'Ayn Seyir donne son accord de principe ou non, concernant la participation du candidat. Celui-ci est alors tenu de passer une dernière étape de sélection : la validation du dossier par l'OPCA dont il dépend (en général, l'AFDAS), auquel il doit présenter un dossier de candidature dont les détails sont disponibles sur le site de l'organisme : <https://www.afdas.com/intermittents/cif> (page consultée pour la dernière fois le 04 avril 2014). Laurence Acker, 27 ans, a été formée dans l'une des meilleures écoles privées d'art dramatique de Paris, elle est à la fois comédienne

défini dans le rapport avec soi-même, le théâtre défini dans le rapport avec l'autre, le théâtre défini dans le rapport avec le vivant. Ces trois axes de lecture nous permettent de capter une première ébauche de la réalité du théâtre de ces acteurs, à partir des témoignages recueillis.

C'est ainsi qu'à partir de cette réflexion sera dressé le premier constat nécessaire à l'étape d'autosaisissement et de dévoilement, qui conduit l'acteur de sa propre perception à la confrontation avec la réalité de sa pratique. Ainsi que nous l'avons évoqué en Introduction, il s'agit d'une condition à l'entrée dans la *voie poétique*, qui se révélera, comme nous le verrons à présent, être à la fois le point de départ et d'arrivée de ce processus complexe qui consiste à tâcher de décrire le théâtre professionnel en tant qu'objet de culture pour ces mêmes acteurs. Et ce processus débute par ce que l'on pourrait formuler de la manière synthétique suivante : la volonté de « se réaliser en tant qu'humain », à travers le théâtre.

#### **a. Être soi, mais un autre soi**

Le premier des points qu'il nous apparaît ici important de souligner, dans l'approche de leur art par les acteurs que nous avons rencontrés, concerne la relation individuelle qu'ils établissent d'emblée avec celui-ci. C'est ainsi que l'un d'entre eux affirme, par exemple : « ... à travers cela, je vais à la rencontre de moi. Mais d'une autre facette de moi ». Une autre actrice affirmera : « Je le fais pour être moi. Mais pas moi... ». Une autre encore laisse entendre la même idée à sa manière, de son côté : « On peut dire moi, ou pas. Mais c'est moi, toujours... ». Ou encore : « C'est-à-dire qu'on a une véritable connexion intime. C'est pour cela que j'ai

---

et mannequin et vient de débiter une carrière prometteuse (Entretien, *D'abord, j'ai voulu faire ce stage*, témoignage, Paris, archives du Centre Saint Blaise, 30 novembre 2006.) Julie Vila, le même âge, n'a jamais pu « décoller » dans le métier de comédienne même après avoir été formée à l'école Jacques Lecoq, et gagne sa vie en tant qu'ouvreuse dans un petit cinéma d'art et d'essai parisien. Fang Yin Wang, 40 ans, originaire de Pékin, vit en France depuis une vingtaine d'années et se dit performeuse – elle aurait notamment inventé une pratique de « massages sonores » (Entretien, *J'ai voulu faire ce stage pour me vérifier*, témoignage, Paris, archives du centre Saint Blaise, 30 novembre 2006). Jean Abitbol, 42 ans, comédien qui se désigne lui-même comme un ouvrier du théâtre, a déjà travaillé avec Ali İhsan Kaleci à de nombreuses reprises pour différentes créations, dont notamment *Schubert, le Voyageur de l'Hiver* en 1995 et *Regards soufis / Shakespeare* en 2003 ; par ailleurs, il mène une carrière auprès de différentes compagnies de théâtre et de théâtre de rue (Vidéo « *Présentations* », *Discussions* 22 mars 2006, support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, archives du Centre Saint Blaise, 2006). Le point commun entre ces quatre artistes : le besoin de redéfinir des cadres à leur pratique, le dégoût d'un système dans lequel ils se sentent en perte de pouvoir créatif et d'autonomie (*idem*). Cette première journée est l'occasion pour chacun de se présenter. Cela se passera tout d'abord lors d'une discussion, qui débutera par une présentation de soi à partir de questions, dont la première était : « Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? ». Et c'est à travers les réponses données par nos protagonistes à cette interrogation initiale, que nous tâcherons de voir de quelle manière il pourrait être possible (ou non) de dégager un point de vue synthétique sur le théâtre, que nous pourrions qualifier de « portrait-robot » de la discipline, vu par des acteurs.

toujours tendance à ne pas vouloir mentir, à être [...] en accord avec moi-même. »<sup>170</sup> Une autre actrice<sup>171</sup> encore exprimera une pensée similaire de la manière suivante :

*« Le théâtre, en fait, c'est une recherche vis-à-vis de moi et du sens de mon existence. [...] C'est une chose qui me renvoie à moi et à ma place dans le monde et aussi, me réfléchit les autres. Comme le sens est une chose qui se cherche toute une vie, je pense que je suis plus en recherche, encore, de ma définition du théâtre, dans le sens où je cherche le sens du théâtre. Je le recherche dans ma prise sur le monde et c'est une réflexion sur l'existence. C'est très abstrait, mais c'est comme ça. C'est... je pense que toute ma vie, je chercherai une définition »<sup>172</sup>.*

Le théâtre comme un art qui permet à celui qui le pratique d'aller à la rencontre d'une autre « facette de soi », de « soi-même », de « son être », son « être soi » paraît un élément récurrent dans les réponses données par les artistes rencontrés, à la question de la définition. Bien entendu, d'un point de vue général, l'identité de l'acteur a été et continue d'être largement débattue et analysée, à tous les points de vue : qui joue ? Qui est sur scène – le personnage ou l'acteur ? Quelle est l'identité de celui qui parle ? Etc.<sup>173</sup>

Mais sans entrer immédiatement dans ces considérations, nous proposons de nous arrêter un instant sur ce que cette attitude des acteurs rencontrés pourrait signifier à des degrés différents, car il est évident qu'il serait réducteur de prendre ici leurs réponses dans un sens littéral, en imaginant que ces derniers cherchent simplement à se retrouver eux-mêmes dans des situations diverses, grâce aux rôles qu'ils jouent. Peut-être que cet aspect devrait d'avantage être étudié dans le champ psychanalytique ou du moins psychologique mais cela n'est pas notre objet – en effet, cela partirait du présupposé que ces discours sont, somme toute, enfermés dans la réalité de leurs contingences propres et, même si cela peut être vrai d'un certain point de vue, la question qui nous occupe n'est pas là (ces personnes auraient également pu se « trouver elles-

---

<sup>170</sup> Toutes ces citations sont tirées de l'entretien « L'embarras de définir son art », *op. cit.*

<sup>171</sup> Audition pour la session 2012 de la formation « Autonomie de l'Acteur », comédienne, 26 ans.

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> Les références abondent, concernant ce sujet. Nous pourrions notamment citer : *Les Figures de l'acteur, de la scène à la cité*, ed. L'Entretemps, Avignon Public Off, Saussan, 2000 ; *Le Rôle de l'acteur*, Outre-Scène – Revue du TNS, n°3, Strasbourg, mai 2004 ; Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle, éthique et technique*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005 ; Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, Editions Théâtrales, CNDP, Montreuil-sous-Bois, 2008 ; Jean Duvignaud, *L'Acteur*, Gallimard, NRF, Paris, 1993 ; Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Editions du Seuil, Paris, 1978 ; Jean-Pierre Miquel, *Le Théâtre des acteurs*, Flammarion, Paris, 1996 ; Arlette Namiand (dir.), *L'Acteur : des héros fragiles*, Autrement, Paris, 1985 ; Patrice Pavis (textes réunis par), *Théorie de l'acteur de Stanislavski à Barba*, Université Paris 8-Saint Denis, 1993.

mêmes » en pratiquant un autre métier ou un autre art, si cela était ainsi). Supposons que ce n'est pas le cas par principe et de notre côté, voyons plutôt à quoi cela fait écho dans le champ de la phénoménologie. En quoi l'art de l'acteur présenterait-il la spécificité supposée nécessaire de le confronter à « soi-même », comment et pourquoi ?

Une émission diffusée sur France Culture en 2012<sup>174</sup> rappelait qu'il ne fallait pas confondre l'approche rimbaldivienne du « Je est un autre » avec l'approche de Paul Ricoeur du « Soi-même comme un autre ». En effet, selon Arthur Rimbaud, ainsi que le rappelle Camille Riquier dans cette émission<sup>175</sup>, le « je » est remplacé par l'autre, dans une situation de vecteur dont l'identité propre est dépossédée par le processus de l'inspiration. Bien entendu, encore une fois, il s'agit peut-être de la façon la plus conventionnelle de saisir le statut de l'acteur, dans la réalité du théâtre. Pourtant, dans les discours que nous avons cités plus haut, il semble s'agir d'un autre sujet, dans la mesure où nos interlocuteurs évoquent la quête de leur « soi » propre à travers la pratique du théâtre. Et finalement, ce serait cette quête de soi, qui leur permettrait de définir d'une manière apparemment judicieuse pour eux-mêmes, l'art qu'ils pratiquent.

Dans ce sens, il nous semble qu'à partir du travail de Paul Ricoeur<sup>176</sup>, il serait possible d'établir une première ligne d'analyse de cette situation de l'acteur, concernant son rapport à l'identité qu'il semble rechercher – ainsi que nous avons pu le constater à la lecture des réponses choisies de nos interlocuteurs et que nous avons présentées plus haut. Il s'agirait alors de distinguer ce qui est de l'ordre de la mêmeté et ce qui est de l'ordre de l'ipséité dans le travail de l'acteur et par rapport à la relation d'altérité qu'il entretient simultanément dans l'acte dramatique avec son rôle, avec lui-même et avec le public.

Rappelons succinctement, dans un premier temps, que le concept de mêmeté est entendu chez Ricoeur comme ce qui est à la fois « unique et récurrent » dans l'individu<sup>177</sup>, c'est-à-dire le moi qui ne change pas, qui est inaltérable à travers le temps et le changement. L'ipséité, en revanche, concerne l'identité individuelle en tant qu'elle implique un devenir, une histoire

---

<sup>174</sup> Il s'agit de l'émission *Les nouveaux Chemins de la connaissance*, animée par Adèle Van Reith et Philippe Petit, diffusée le 05 décembre 2012, avec pour titre : « L'Autre (3/4) : Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre » et pour invité Camille Riquier. <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l%E2%80%99autre-34-paul-ricoeur-soi-meme-comme-un-autre-201>, lien consulté le 04 avril 2014.

<sup>175</sup> *Idem*.

<sup>176</sup> Nous ferons notamment référence à son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Paris, 1990.

<sup>177</sup> *Idem*, p. 46

susceptible d'être racontée<sup>178</sup>. À cela, rappelons encore que le concept d'altérité est entendu ici à un degré intime, à l'intérieur même de l'individualité, en tant qu'elle en est également une partie constitutive. Ici donc, pour tenter de dresser un parallèle grossier (que l'on nous pardonne d'avance) avec l'acteur, nous pourrions considérer que la mêmeté se retrouve définie comme l'être même de la personne indépendamment de la pratique artistique qu'elle exerce, tandis que l'ipséité serait ici celle de l'artiste dans son parcours professionnel et que l'altérité se manifesterait à travers les différents rôles ou projets que celui-ci serait amenés à représenter au cours de son parcours.

Dans la philosophie de Paul Ricœur, l'identité se construit à travers un récit, dans la mesure où l'individu doit passer par l'autre pour explorer sa propre identité, dont les manifestations sont multiples – et dans la mesure où elle est bien plus complexe que son identité chosique<sup>179</sup>. Pour paraphraser cette pensée dans le sens de l'analyse de la situation de l'acteur, et toujours selon notre parallélisme grossier, nous pourrions dire que le statut d'acteur se construirait à travers un parcours artistique composé par la représentation de divers rôles (dont la nature peut être constante ou variable selon les formes théâtrales auxquelles l'on se réfère) à travers lesquels il explore sa propre identité et dont les manifestations sont multiples. C'est-à-dire qu'il s'agit de déplacer le centre de perspective du moi, afin d'inclure l'autre pour mieux se comprendre soi-même. Et finalement le récit / la carrière théâtrale, qui permet cela, représente une sorte de laboratoire d'expérience et de pensée qui permet à l'individu d'être dans le réel et de concevoir son projet de vie. Cela permet ainsi de confronter la dispersion de soi dans l'ipséité : c'est ce que Ricœur nomme la « synthèse de l'hétérogène » ou pour le dire avec d'autres mots, ainsi que le suggère Camille Riquier : « l'unité de la multiplicité »<sup>180</sup>, où l'immuable est la conscience intégrant le corps, l'autre, le rapport à soi dans une totalité. D'un point de vue synthétique, nous pourrions considérer que cette manière de penser convient donc à l'idée du théâtre telle qu'elle est évoquée par les acteurs dans les témoignages que nous avons présentés plus haut.

Mais concernant ce dernier point, il nous semble qu'il est important de pousser plus avant la réflexion. Car l'expression soulevée par Camille Riquier, « d'unité de la multiplicité » fait référence, rappelons-le car il ne le mentionne pas lui-même, à un concept tiré de la

---

<sup>178</sup> *Ibid.* Voir également : <http://www.cnrtl.fr/definition/ips%C3%A9it%C3%A9>, consulté le 04 avril 2014.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Émission *Les nouveaux Chemins de la connaissance*, *op. cit.*

philosophie orientale – et que l’on retrouve plus particulièrement développé chez les philosophes soufis (ésotérisme islamique)<sup>181</sup> sous la thématique du *vahdet-i vücud* (littéralement, l’unité de l’existence)<sup>182</sup>. D’une manière synthétique, nous pourrions présenter le concept de la manière suivante : l’unité absolue à l’origine de l’existence, se manifeste dans la création sous l’aspect de la multiplicité de tout ce qui est, ce qui revient à dire que tout ce qui est dans la multiplicité des phénomènes n’est en réalité que la manifestation de l’unité absolue<sup>183</sup>. Ainsi, si l’on se permettait la liberté d’interpréter les propos de ces acteurs en ce sens, il s’agirait alors pour l’acteur de partir à la recherche de soi, non en tant qu’individu mais en tant que manifestation du « moi » absolu, qui ne leur appartient pas et ne leur a jamais appartenu en propre, mais qui est « eux » tout de même et qui transcende absolument leur « moi » individuel. C’est ce que le poète Yunus Emre<sup>184</sup> exprimera de la manière suivante :

« Ne me dis pas moi, je ne suis pas en moi  
Il y a un moi en moi, à l’intérieur de moi »<sup>185</sup>

Par ce tour réflexif, nous ne souhaitons que démontrer ici à quel point ce qui peut apparaître en premier lieu confus de la part des témoins rencontrés, ce qui pourrait même être interprété dans le domaine du bien-être<sup>186</sup>, se révèle en réalité tout à fait significatif d’un état fondamentalement nécessaire à l’art du théâtre mais proprement éludé des discours généraux sur la discipline<sup>187</sup>. Il s’agit de la nécessaire transcendance – dans un sens littéral<sup>188</sup>. En effet, au vu des différents témoignages recueillis sur le terrain et ainsi que nous le développerons par

---

<sup>181</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur la présentation du soufisme. Il s’agit d’une notion extrêmement complexe et qui ne fait pas l’objet de notre étude. Pour plus de précisions, nous renverrons le lecteur à nos travaux antérieurs : *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d’Anatolie mise en scène* et *La Musique alevie, tradition ou genre ?*, op. cit.

<sup>182</sup> Voir notamment *Vahdet-i Vücud ve Tevhid*, dir. Tahir Galip Seratlı, ed. Furkan Yayınları, Ankara, 2006. En Europe, le penseur René Guénon a développé et explicité ce concept, notamment dans son ouvrage *Les Etats multiples de l’être* (René Guénon, Les Etats multiples de l’être, Guy Trédaniel Editeur, Paris, 1990 (première édition, Vêga, 1932).

<sup>183</sup> Voir notamment *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, dir. Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu, Ağaç Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2004, p. 681-682.

<sup>184</sup> Yunus Emre est un poète turc ayant vécu au XIII<sup>e</sup> siècle (dates supposées 1240-1321). Il est considéré comme l’un des premiers poètes de langue turque. Voir notamment Abdülbaki Gölpınarlı : *Yunus Emre. Divan ve Risaleleri’n-Nuhsıyye*, DER Yayınları, İstanbul, 2003.

<sup>185</sup> NB : la traduction du turc au français étant tout à fait difficile, nous avons choisi de proposer ici une traduction quasi littérale de la formule originale : *Beni bende demen bende değilim / Bir ben vardır bende benden içerü*

<sup>186</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/bien-%C3%AAtre>. Le terme fait référence à un ensemble de facteurs considérés de façon séparée ou conjointe et contribuant à l’épanouissement de l’individu. Voir à ce sujet : [http://lentreprise.lexpress.fr/rh-management/7-principes-pour-ameliorer-le-bien-etre-au-travail\\_1521523.html](http://lentreprise.lexpress.fr/rh-management/7-principes-pour-ameliorer-le-bien-etre-au-travail_1521523.html), consulté le 20 mars 2015.

<sup>187</sup> Nous n’évoquons que l’aspect le plus général des discours et n’incluons pas dans cette assertion les approches singulières de certains hommes de théâtre comme Paul Claudel ou Jerzy Grotowski, par exemple.

<sup>188</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/transcendance>.



la suite, nous voyons ici que l'art du théâtre vu par les acteurs est très difficilement envisageable en dehors d'une pensée transcendante, c'est-à-dire, au fond, sacrée.

Et ce que nous saisissons à travers les mots de cette actrice qui affirme : « Ce n'est pas l'art qui fait le comédien », en référence à la réflexion que nous venons d'émettre, est que l'art de l'acteur présente la spécificité nécessaire de le confronter à lui-même, en tant qu'il représente également une voie de réalisation humaine (au sens phénoménologique, comme au sens ésotérique et transcendantal du terme), car il tisse de manière croisée le récit de l'être, de l'artiste et du rôle, d'une manière totalement à la fois intriquée l'un à l'autre et réfléchissante, jusqu'à les confondre. Dans ce sens, la fonction symbolique de l'art du théâtre se manifeste, déjà et en tout premier lieu, dans le rapport que l'acteur entretient avec sa pratique professionnelle – qualificatif qui prendrait presque alors un caractère votif – et dans la manière dont il définit celle-ci.

#### **b. Différentes altérités en jeu**

Le second point qui apparaît définir le théâtre dans ses aspects nécessaires, pour les acteurs que nous avons interrogés, concerne la notion de l'altérité et plus particulièrement dans ce qu'elle engage au niveau du collectif. Revenons sur différents extraits de discours que nous avons recueillis, pour en dégager les différents aspects. Une actrice insiste à plusieurs reprises lors de son entretien de début de formation sur cette notion : « ... c'est d'abord interpeller les gens. Donc il y a la notion du public. C'est-à-dire que c'est interpeller les gens à travers l'histoire, à travers un personnage. » Elle dira encore plus loin : « Cette personne reçoit, sans le regard des autres, sans être jugée, le regard de la masse autour d'elle, sans avoir l'impression d'être dans une masse ». Puis enfin : « Et c'est un travail d'équipe. [...] S'il n'y avait pas les autres, je crois que je n'aurais pas fait ce métier. Les autres, ça renvoie à la notion de famille et à la notion de personnage. Le personnage, c'est aussi un autre. Je vais à la rencontre d'un autre à travers le personnage et à travers l'histoire. »<sup>189</sup> Un autre acteur affirme : « Donc oui, c'est ça, c'est le don de soi et de ce qui nous entoure, pour les autres, avec les autres, pour révéler peut être ce qui est caché, enfoui, mais tellement présent... »<sup>190</sup> Et parmi les autres témoignages recueillis au fil des années, nous retiendrons la récurrence de termes tels que « collectif »,

---

<sup>189</sup> Voir Laurence Acker, in « L'embarras de définir son art », *op. cit.*

<sup>190</sup> *Idem.* Jean Abitbol.

« public », « équipe », « transmission », « échange », « communication », « communion », etc. Par exemple, une autre actrice souligne :

*« Pour moi, le théâtre c'est une utilité publique. C'est donner la possibilité aux gens de se regarder. Déjà. Au moins, qu'ils s'observent et qu'ils se regardent comme dans un miroir. Et avec les bonnes choses et les mauvaises choses. Et de réussir à faire qu'ils arrivent à se regarder. Par [...] cet échange qui se passe entre les acteurs [...] et le public qui vient là. »<sup>191</sup>*

Ainsi qu'il est aisé de le constater ici, des liens évidents apparaissent entre la relation que les acteurs interrogés élaborent avec le théâtre envisagé dans une perspective de recherche du moi et le théâtre envisagé dans une perspective liée à l'autre et au collectif. Notamment concernant les relations de réfléchissement (entendu au sens « d'effet miroir ») entre le moi dans le rapport d'ipséité et d'altérité et entre l'individu-acteur et le collectif. Ce dernier est d'ailleurs envisagé dans les discours en trois catégories distinctes : le collectif en tant que référence au public, le collectif en tant que référence à l'équipe artistique, le collectif envisagé dans la multiplicité des personnages incarnés par l'acteur tout au long de sa carrière. L'ensemble de ce qui est alors désigné de manière synthétique comme objet collectif fait évidemment référence ici à une autre figure de l'altérité, qu'il conviendra à présent de tenter brièvement de déchiffrer, de la même manière que nous venons de le faire pour le concept d'individualité.

En tout premier lieu, considérons l'altérité décrite par les acteurs interrogés dans le rapport avec le personnage. Celui-ci représente ici un autre qui, bien que fictif, devient manifeste à partir du moment où il se trouve incarné dans la figure de l'acteur qui lui prête alors son *visage*, pour paraphraser Emmanuel Levinas<sup>192</sup>. C'est ce que nous pourrions considérer comme la figure nucléaire de l'altérité, celle qui renvoie à un moi autre, tel qu'il a été décrit par Ricœur<sup>193</sup>. Cette perspective nous renvoie tout d'abord inévitablement au paradoxe de Diderot, dans la mesure où elle nous conduit à nous remémorer le statut de l'acteur face au personnage qu'il incarne : à la fois étant autre et étant lui-même, sans toutefois confondre les deux. Cela

---

<sup>191</sup> Audition en vue de la participation à la formation « Autonomie de l'Acteur », mars 2011. Réponse à la question « Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? », actrice, 32 ans.

<sup>192</sup> Voir notamment Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

<sup>193</sup> Voir plus haut, pp. 61-66.

demande de la part de l'acteur, ainsi que le souligne Diderot, une force de jugement lui permettant de faire sentir les états du personnage sans pour autant les vivre. Car, affirme-t-il : « [Le comédien] est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. »<sup>194</sup> Et plus loin, par ailleurs : « C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. »<sup>195</sup>

À une période bien plus récente et sur un autre plan, la philosophie d'Emmanuel Levinas rappellera l'opposition nécessaire entre le sentiment et la sensation dans cette perspective. En effet, si le sentiment renvoie à la disposition humaine à être ému ou touché, la sensation en revanche, renvoie à un phénomène par lequel une stimulation provoque une réaction produisant une perception<sup>196</sup>. Dans le cas de la rencontre avec l'autre, Levinas insiste sur le double sentiment provoqué par l'apparition du visage de l'autre, qui est celui de « l'urgence de la nécessité irrécusable de ma responsabilité à secourir l'autre et à l'écouter et le connaître »<sup>197</sup>. C'est ce que Levinas qualifiera « d'intrigue éthique »<sup>198</sup>, théorie selon laquelle l'être humain apprend la signification de la morale en étant capable de reconnaître la détresse de l'autre et son enseignement.

Si l'on appliquait cette théorie philosophique à l'art du théâtre, il nous semble qu'elle permettrait de dégager deux lignes de réflexion fondamentales :

1. L'acteur qui incarne un personnage tend à aller à la rencontre de cet autre qu'il imagine fictivement afin de lui prêter corps. Il se positionne donc à un certain moment dans la situation d'urgence nécessaire décrite par Levinas dans l'intrigue éthique, d'une manière fictive et interne à soi-même. Cela renvoie à l'altérité du soi décrite en première partie de cette analyse.
2. L'acteur qui incarne un personnage tend à devenir le visage d'un autre élevé en exemple pour aller à la rencontre du collectif (partenaires et public), dans une situation provoquée

---

<sup>194</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Gallimard, Paris, 1994.

<sup>195</sup> *Idem*.

<sup>196</sup> CNRTL, définition de sentiment et de sensation, <http://www.cnrtl.fr/definition/sentiment> et <http://www.cnrtl.fr/definition/sensation>, consulté le 19/04/2014.

<sup>197</sup> Jean-Michel Salanskis, *L'Autre 4/4 : Emmanuel Levinas, l'absolument autre*, in Adèle Van Reeth, « Les Nouveaux chemins de la connaissance », émission diffusée sur France Culture le 06 décembre 2012, consultée en ligne : <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l%E2%80%99autre-44-emmanuel-levinas-l%E2%80%99absolument-autre-2012>, le 10 avril 2014.

<sup>198</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*

et fictive au sein de laquelle sera mise en œuvre l'urgence nécessaire décrite par Levinas dans l'intrigue éthique<sup>199</sup>. Celle-ci fera porter à ce même collectif la responsabilité de secours d'une manière projetée, d'une part et l'écoute de l'enseignement, par ailleurs.

C'est ainsi que la rencontre entre l'individu-acteur et l'autre en tant qu'altérité pensée se produit dès sa confrontation avec la fiction du rôle, tandis que la rencontre avec l'autre en tant qu'altérité physique se produit initialement dans le rapport que celui-ci entretient avec les membres de l'équipe au sein de laquelle il est amené à évoluer, pour finalement ne former plus qu'un tout : un groupe réalisant un projet artistique commun. L'idée de famille, d'équipe de sport collectif est ainsi régulièrement évoquée dans les témoignages que nous avons pu recueillir, tout comme dans la littérature sur l'art dramatique en général, pour évoquer l'idée de l'appartenance à une équipe artistique faisant corps commun.

Et c'est dans ce même élan que l'altérité est envisagée au titre du rapport au collectif vis-à-vis du public<sup>200</sup>. Et il nous semble qu'il est tout à fait important d'ailleurs, de souligner ici la nuance établie par l'une des actrices rencontrées notamment, concernant ce qu'elle appellera « un seul spectateur », c'est-à-dire l'individu spectateur qui n'est pas piégé à l'intérieur de « la masse », ainsi qu'elle le laisse entendre. Afin de mieux saisir ce qu'elle affirme, revenons à un discours similaire, émis par Laurent Terzieff en 2010 :

« ... la particularité irremplaçable du théâtre, c'est qu'il se présente comme une expérience collectivement vécue. Et grâce avant tout à la présence physique réelle des acteurs sur le plateau, qui fait que le public devient lui-même un collectif extrêmement vivant, je dirais même une unicité plurielle. Mais pas comme une foule solitaire... »<sup>201</sup>

Dans ces discours, l'on peut voir la volonté de désigner celui que Jerzy Grotowski nommait quant à lui « le Spectateur »<sup>202</sup>, unique non en tant qu'individu mais en tant que collectif transcendantal et absolu et avec lequel, ainsi que de nombreux acteurs que nous avons rencontrés l'on également souligné, l'on vit une véritable « communion » – au sens où ce terme

---

<sup>199</sup> Emmanuel Levinas, *op. cit.*

<sup>200</sup> Voir également à ce sujet Christian Rubym, *La Figure du spectateur. Eléments d'histoire culturelle européenne*, Armand Colin, Paris, 2012 et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Editions du CNRS, Paris, 1998.

<sup>201</sup> Laurent Terzieff, in « Fictions, à voix nues », émission diffusée sur France Culture le 09 juillet 2010.

<sup>202</sup> Jerzy Grotowski, *La Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Le Livre qui parle, Houilles, 2009 (5 cassettes).

désigne pour eux littéralement le fait de vivre une expérience méta-quotidienne forte, performative et collective tout à la fois.

Ainsi qu'on l'aura compris, l'objet dans ce premier chapitre n'est pas de revenir sur le statut du spectateur (ou public) au cœur de la discipline théâtrale en général, mais bien d'en apercevoir la place telle qu'elle est définie du point de vue des acteurs que nous avons interrogés. Et il se trouve précisément que ces derniers semblent accorder, dans la pratique de leur art, une importance majeure à l'idée de relation à un public réceptif à l'enseignement qu'ils représentent en tant qu'incarnation de l'autre (le terme de « transmission » est d'ailleurs également relativement récurrent dans les discours des personnes interrogées) ainsi que nous l'avons souligné plus haut dans un premier temps et à un public absolu, désigné même par Laurent Terzieff ainsi que nous venons de le voir, comme une « unicité plurielle » – expression qui nous renverrait d'avantage au concept soulevé en première partie de cette analyse, « d'unité de la multiplicité »<sup>203</sup>. Mais ici, bien entendu, cela se manifeste à un autre niveau : celui des individus unis au sein d'une entité qui les déborde et les inclut tout à la fois et que nous qualifions de public (ou spectateur), tour à tour en tant qu'entité phénoménale, sociale et même transcendante.

Et ce phénomène précisément est désigné dans les enseignements ésotériques soufis comme le *Tevhid*, c'est-à-dire le principe de l'unité absolue.<sup>204</sup> Dans de nombreux rituels, il s'agit d'une partie spécifique durant laquelle l'assemblée totale en présence est considérée comme unie de manière absolue, c'est-à-dire dans la perspective de la réunion des créatures avec leur créateur en dehors de la création. Ainsi, pour reprendre la métaphore des acteurs réfléchissant les autres comme un miroir, qui est largement utilisée dans la littérature épistémologique sur le théâtre<sup>205</sup> comme dans les discours plus communs des praticiens, lorsqu'elle est envisagée à travers le spectre de ce principe d'unité, elle fait alors référence à une autre métaphore similaire courante dans la littérature soufie : celle du miroir brisé dont chacun des morceaux reflète la même chose. À ce titre nous pourrions ici rappeler brièvement

---

<sup>203</sup> Voir p.64-65.

<sup>204</sup> Concernant l'ensemble de ce paragraphe, l'on pourra se référer notamment à nos travaux précédents : *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie mise en scène. Du contenu intersymbolique au discours méta-cultu(r)el*, EHESS, 2009 et *La Musique alevie : tradition ou genre ?*, Université Paris IV-Sorbonne, 2010.

<sup>205</sup> En référence au paradoxe de Diderot. Voir Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, op. cit.

l'enseignement de Mevlana Celaleddin Rumi: « Nous sommes des soufis. Nous polissons notre âme. Ceux qui nous regardent se voient. »<sup>206</sup>

Et finalement, ce que nous saisissons de ces observations sur l'autre dans le théâtre vu pas les acteurs, est que cet art est l'expression manifeste d'une altérité nécessaire à plusieurs niveaux distincts : l'altérité nucléaire de l'individu, l'altérité du corps commun du groupe et l'altérité du collectif qui renvoie paradoxalement à une absolue « unicité plurielle », qui est elle-même tout à la fois enseignante, réfléchissante et transcendante.

### c. Le théâtre saisi par le vivant et inversement

Comme en écho à la perspective du collectif, nous voyons enfin se dévoiler dans les discours des acteurs interrogés, une tendance à définir leur art en lien avec la vie et le vivant. C'est ainsi que l'une d'entre eux affirme : « Je le fais parce que n'ai pas trouvé d'autres moyens, d'autres endroits, où je pouvais à ce point trouver l'humain. Trouver l'humain, c'est-à-dire dans toutes ses facettes vivantes »<sup>207</sup>. Une autre soulignera dès le début de sa réponse : « Je ne sais pas très bien ce que c'est, l'art. Je pense que c'est peut être une qualité en chaque être humain. Si c'est ça, alors pour moi, c'est rechercher la vie dans l'homme. »<sup>208</sup> Une autre encore insistera sur le rapport mouvant entre l'art et la vie : « Il est très essentiel, entre la vie et l'art, qu'il y ait un mouvement. Un mouvement. Et c'est nécessaire, une confusion, pour ne pas dire une confrontation. Donc c'est un seuil mouvant. »<sup>209</sup> Un quatrième, enfin, affirmera qu'il a choisi de pratiquer le théâtre « pour être traversé par les autres. Pas seulement les autres humains, mais traversé par l'environnement aussi. Par tout ce qui existe, tout ce qui vit, tout ce qui vit dans l'environnement »<sup>210</sup>. À titre d'exemple, citons également le discours d'une autre actrice<sup>211</sup> :

*« Donc pour la première question, Madame, quelle définition de l'art que je pratique... La question n'est pas simple ! Parce que dans quoi il faut rentrer ? Dans la définition d'un dictionnaire, ou alors la définition en termes de... enfin... justement, comment le théâtre, c'est un art vivant, c'est un art de la vie, qui exprime*

---

<sup>206</sup> Djalal al-Din Rumi, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, trad. Eva de Vitray-Meyerovitch, Albin Michel, Paris, 1988.

<sup>207</sup> Laurence Acker, « L'embarras de définir son art », *op. cit.*

<sup>208</sup> Julie Vila, *idem.*

<sup>209</sup> Fang Yin Wang, *ibid.*

<sup>210</sup> Jean Abitbol, *ibid.*

<sup>211</sup> Audition en vue de la participation à la formation « Autonomie de l'Acteur », décembre 2012. Réponse à la question « Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? », une actrice, 36 ans.

*la vie, donc, est-ce qu'on peut en donner une définition ? – Moi, personnellement, j'ai du mal à en donner une définition. La vie étant quelque chose de... à la fois l'art est indéfinissable et en plus pour moi, le théâtre est quelque chose qui est de l'ordre de la passion, la passion de la vie... Donner une passion, bah, la définition d'une passion : ça prend aux tripes ! On en a besoin pour vivre. »<sup>212</sup>*

Prises isolément de l'ordre du discours, ces affirmations semblent confuses voire même absurdes dans certains cas, en même temps il ne faut pas négliger le fait qu'elles sont, en réalité, complexes à décoder, car elles se situent en dehors de toute référence intellectuelle ou critique. Malgré les différences dans le vocabulaire utilisé ici par ces acteurs (« les facettes vivantes de l'homme », « la vie dans l'homme », « la vie », « tout ce qui vit dans l'environnement », « vivre »), il semble se détacher très nettement ici une poétique du vivant sur laquelle il paraît tout à fait nécessaire de s'arrêter un instant. Qu'est-ce que « le vivant », tel qu'il apparaît ici désigné par ces acteurs et dont il est question ? Et quelle est sa relation avec l'art du théâtre en lui-même ?

Rappelons que le substantif « vivant », visant à désigner une catégorie des arts du spectacle est relativement récent et emprunté au vocabulaire administratif<sup>213</sup>. Le vivant au théâtre a notamment été récemment largement étudié par Jean-Pierre Triffaux, au sein de plusieurs ouvrages<sup>214</sup>. Il permet de distinguer ce qui, d'une façon générale, se définit dans le spectacle par opposition au mécanique. Dans un second temps, d'autres chercheurs approfondiront le contenu de ce terme, en se penchant d'avantage sur la notion du « vivant » par opposition à la mort. Il existe un troisième point de vue toujours évoqué mais peu développé dans la littérature sur le théâtre, mis à part dans l'œuvre d'Antonin Artaud, qui est celui du vivant du point de vue de la métaphysique<sup>215</sup>. Nous tenterons ici de dépouiller succinctement ces différents axes de lecture, afin de mieux identifier à quelle pensée synthétique ces acteurs interrogés pourraient nous renvoyer.

---

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> Jean-Pierre Triffaux, « Spectacle et vivant », vidéo-conférence diffusée lors de la conférence *Ouverture vers les traditions théâtrales de l'Orient*, Institut Français, Ankara, 27 janvier 2012.

<sup>214</sup> Voir notamment Rabanel, *Théâtrologie/2, l'Art du dialogue*, L'Harmattan, Paris, 2014 et *L'Interdiction du théâtre, éloge du dialogue et du vivant*, Editions Delatour France, Sampzon, 2014

<sup>215</sup> Voir notamment Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », in *Le Théâtre et son double*, op. cit.

Le premier des axes que nous questionnerons ici concerne le vivant dans son opposition avec le mécanique ou le technologique, qui se manifeste dans le cinéma, le numérique ou même dans les beaux-arts à des degrés divers. Il s'agit alors de considérer que ce qui fait la particularité du spectacle vivant est la mise en action de corps en présence, dans une perspective *hic et nunc* – cela étant valable pour tous les genres du spectacle pris dans ce sens : théâtre, danse, musique, opéra, cirque, performance, etc. C'est ce qu'Yves Lorelle synthétisera de la manière suivante : « Le spectacle vivant est une imagerie à 4D ou mieux encore un espace peuplé de corps imageants. »<sup>216</sup> Jean-Pierre Triffaux, de son côté, rappelle la concordance de cette acception du vivant avec la biologie, qui conduit à penser son rapport avec les arts du spectacle en terme d'énergie (énergie de vie, « force permettant de fabriquer des matériaux artistiques, de les mettre en tension, de les faire fonctionner »<sup>217</sup>). De cette conjoncture entre le vivant biotique et les arts du spectacle, Triffaux identifiera ce qu'il nomme le « vivant artistique »<sup>218</sup>, pour le distinguer du vivant biologique :

« Ainsi, le vivant artistique est entendu à la fois comme le vécu d'une expérience réelle, partagée par des êtres humains présents en chair et en os et en direct et comme le vivant résultant d'une part d'échanges physico-chimiques entre des éléments d'ordre biologique et d'autre part d'un processus artificiel de communication ou de non-communication – une espèce d'horlogerie d'échanges microscopiques entre des éléments d'ordre artistique. »<sup>219</sup>

En réalité, rappelons-le, selon le vitalisme critique<sup>220</sup>, la vie peut être toujours saisie entre les deux extrêmes que sont les mécanismes chimiques et biologiques dont elle est faite et l'expérience subjective qui a rapport à autre chose qu'elle-même<sup>221</sup>. Dans ce sens, si l'on reprenait la théorie bergsonienne de l'évolution créatrice<sup>222</sup>, l'objet de la philosophie de la vie serait de se tenir entre ce mouvement de la vie et ce qui s'oppose à elle dans sa destruction – c'est-à-dire la maladie, la mort. Nous en venons ainsi au second axe de réflexion qui nous occupe ici, dans le sens où c'est peut-être de cette manière que nous pourrions saisir les mots de cette actrice, qui désigne le rapport entre le théâtre et la vie comme « un seuil mouvant »<sup>223</sup>.

---

<sup>216</sup> Yves Lorelle, *Le Corps, les rites et la scène, des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2003, p. 35

<sup>217</sup> Jean-Pierre Triffaux, « Spectacle et vivant », *ibid.*

<sup>218</sup> *Idem.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Voir notamment Frédéric Worms, « Pour un vitalisme critique », *Esprit*, n°1/2015 (janvier), p. 15-29.

<sup>221</sup> Frédéric Worms, in « Le vivant 2/4 : Qu'est-ce que le vitalisme ? » in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, dir. Adèle Van Reeth, émission du 02 avril 2013.

<sup>222</sup> Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, PUF, Paris, 2007.

<sup>223</sup> Fang Yin Wang, dans « L'embarras de définir son art », *op. cit.*



Sa pensée n'est pas sans rappeler une expression employée par Tadeusz Kantor dans *Le Théâtre de la mort*, désignant « cette barrière qui ne peut être franchie », au seuil de laquelle, selon la métaphore qu'il emploie, se serait présenté l'acteur originel, entre la mort et la vie, entre le rêve et la veille<sup>224</sup>. Selon cette perspective, le théâtre permettrait de symboliser physiquement cette sorte d'entre-deux – tout en considérant que la vie n'est pas ici comprise en opposition à la mort mais dans un mouvement de tension « entre le normal et le pathologique »<sup>225</sup>, c'est-à-dire que la vie inclut la mort et inversement.

Et d'ailleurs, lors de notre expérience de terrain, nous avons rencontré plusieurs acteurs qui se plaisaient à mettre sur le même plan leur métier avec la fonction chamanique – dans ce sens, ce qui peut apparaître comme une fantaisie exotique dans un premier temps, semble en réalité tout à fait significatif de cet entre-deux dans lequel se situe le théâtre et que nous pourrions qualifier de seuil entre notre univers et le (ou les) autres univers, plutôt que de le confiner à la limite entre la vie et la mort seule. C'est en tous cas ce que la perspective de la comparaison avec l'expérience chamanique pourrait nous laisser entendre<sup>226</sup>.

Considérer la vie dans ce rapport de tension nécessaire nous conduit en même temps à une vision plus large, qui est celle – pour revenir à la philosophie occidentale – que propose Gilles Deleuze au nom du vitalisme dans *Immanence et vie*, c'est-à-dire « la puissance de la vie non organique » ou en d'autres termes, la vie entendue en tant que force nécessaire et immanente traversant la multiplicité des existences singulières<sup>227</sup>.

Et c'est peut être précisément ce point qui nous permet de mieux saisir ce que tentent d'exprimer les acteurs rencontrés, lorsqu'ils parlent chacun à sa manière de la vie dans l'homme qu'ils chercheraient finalement à saisir à travers l'expérience théâtrale et que nous pourrions comprendre comme cette puissance dépassant la simple organicité éphémère. C'est d'ailleurs ce point d'organicité mortelle renvoyant à l'aspect morbide qu'Antonin Artaud critique violemment dans la conception occidentale du théâtre et de la culture en affirmant que ceci

---

<sup>224</sup> Tadeusz Kantor, « Le théâtre de la mort », in *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, Paris, 1977, p.215-224. Voir également à ce sujet Amos Fergombé, « L'image de l'acteur et la communication théâtrale dans l'œuvre kantorigienne », in *Sciences et arts de la communication*, dir. Michel Martinache, Lez Valenciennes, 1994, n°16 Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 141-148.

<sup>225</sup> Frédéric Worms, *op. cit.*

<sup>226</sup> Voir également à ce sujet Jacques Bourgaux, *Possessions et simulacres, aux sources de la théâtralité*, Epi, Paris, 1973.

<sup>227</sup> Gilles Deleuze, *Immanence et vie*, PUF, Paris, 2006.

« [pue] l'homme invraisemblablement, l'homme provisoire et matériel, je dirais même l'homme-charogne »<sup>228</sup>, tandis que la force de vie apparaît tout à la fois comme un besoin irrépressible et comme ce qui meut l'humanité déjà transcendée :

« Nous avons tous besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre, - et ce qui sort du dedans mystérieux de nous-mêmes, ne doit pas perpétuellement revenir sur nous-mêmes dans un souci grossièrement digestif.

Je veux dire que s'il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir faim. »<sup>229</sup>

C'est-à-dire qu'Antonin Artaud émet une distinction véritablement fondamentale entre l'homme considéré dans sa matière organique et biologique et l'homme considéré dans ce qui le dépasse et qui le fait vivre – en d'autres termes, ce qui le fait se transcender lui-même. Dans ce rapport, il paraît presque évident que les acteurs dont avons ici reporté les témoignages aspirent d'avantage à découvrir le second aspect de l'humain que le premier. En effet, ces derniers ne font en aucun cas mention d'éléments matériels et physiques de ce qu'ils désignent comme la vie et le vivant – et qu'il leur aurait été pourtant plus aisé de circonscrire. En revanche, l'aveu même de la part de certains d'entre eux, d'être dans la difficulté ou l'impossibilité d'essentialiser ce qu'ils cherchaient à exprimer, tendrait plutôt à signifier, selon notre point de vue, cet aspect irréductible et transcendant de ce que l'on pourrait qualifier, somme toute, de « puissance de vie » ou encore de « puissance du vivant » en l'humain.

De cette manière, il nous semble qu'il est particulièrement important de considérer que dans leur approche du théâtre en tant qu'art de la vie des hommes, ces acteurs recherchent – encore une fois et au risque de nous répéter – non pas uniquement les signes de ce qui fait la vie dans ses aspects contingents et singuliers, non pas les aspects biologiques du théâtre en tant que manifestation formelle et symbolique de la vie, mais également et surtout la puissance immanente commune et manifeste chez tous les êtres humains, qui les fait exister dans la tension entre le singulier et le tout, ainsi que dans la tension entre l'être et le non-être.

Au terme de ce premier chapitre, nous voyons donc se dessiner une sorte de « portrait-robot » du théâtre tel qu'il est conçu par les acteurs que nous avons rencontrés. Ce théâtre, pour

---

<sup>228</sup> Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », in *Le Théâtre et son Double*, Paris, 1935, in *Œuvres*, Gallimard, p. 528.

<sup>229</sup> *Idem*, « Le théâtre et la culture », p. 505

le formuler d'une manière synthétique, représenterait une voie qui exige d'eux de se réaliser du point de vue humain, afin de devenir un réceptacle possible pour la représentation d'autrui pour autrui, à un niveau transcendantal et symbolique, à la lisière du vivant et profondément ancré en l'être-là principiel de l'humain. C'est un théâtre de profession, entendu au sens quasi votif. Cet énoncé synthétique ne peut ni ne doit, bien entendu, servir en aucun cas de définition, dans la mesure où il ne fait que rendre compte de certains aspects de la discipline envisagée selon le point de vue des acteurs rencontrés. En revanche, nous pourrions le considérer comme faisant référence aux fondements de ce que nous appellerons dès lors la *voie poétique* de l'acteur<sup>230</sup>.

Ainsi que l'a exprimé l'une des actrices dont nous avons cité le témoignage, peut-être que le théâtre, dans le fond, serait aussi irréductible en son essence que l'est la vie elle-même. Pourtant, cela n'a jamais empêché l'homme de s'interroger sur ce qu'elle est, de la même manière que cela ne peut ni ne doit entraver la quête d'une compréhension, soit-elle partielle, de l'objet, attendu qu'il est admis de manière consensuelle et générale comme étant complexe par nature. D'ailleurs, la manière dont Béatrice Bonhomme définit la poésie de Salah Stétié pourrait tout à fait s'appliquer à cette appréhension du théâtre par les acteurs que nous avons rencontrés :

« La poésie est un langage vertical qui vise à traverser l'homme de haut en bas et de bas en haut – l'homme et l'univers. Le travail du poète est de l'ordre de la décantation en vue de traverser l'épaisseur des choses. Il faut arriver grâce à une longue quête, une longue fouille, à traverser pour trouver la parole, le sens, les signes originels, la signification. Croyance spirituelle à une réalité cachée que l'on devine et qu'il faut retrouver sous l'enveloppe, sous le couvercle, sous le revêtement extérieur des choses, par une plongée, une quête vers les fonds secrets. La poésie est porteuse simultanément du secret de l'homme et du secret de l'univers. »<sup>231</sup>

Et de ce fait, pour les acteurs interrogés dans le cadre de leur formation, nous constatons que le fait de formuler leur propre manière de percevoir leur art, représente ainsi et tout d'abord l'opportunité de nommer ce à quoi ils attachent fondamentalement leur expérience de praticien.

---

<sup>230</sup> Bien entendu, le concept ne devra pas être confondu avec le « corps poétique » de Lecoq, qui ne fait pas référence aux mêmes éléments. Voir Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997 pour ce dernier. Voir Ali Ihsan Kaleci, *Le Théâtre est cet arbre*, op. cit., pour le premier.

<sup>231</sup> Béatrice Bonhomme, « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », in *La Poésie comme un espace méditatif ?*, dir. Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi, Classiques Garnier, série Rencontres, n°104, Paris, 2015, p. 286.

Etape tout à fait cruciale dans la prise de conscience nécessaire au dépassement des mirages du théâtre professionnel – entendu au sens d’activité à vocation socio-économique – et dont nous verrons de quelle manière ils se formulent dans l’opinion commune et à travers l’influence épistémologique.



**Photographie 4 Séance de travail physique.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : photographie, pos. Num., couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance dirigée par Ori Gershon et Ali Ihsan Kaleci, Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 08 septembre 2011, n° de série du lot : 05.

## CHAPITRE DEUX

# LORSQUE LA MULTIPLICITÉ DEVIENDRAIT IRRÉDUCTIBLE

« Des Indous avaient amené un éléphant ; ils l'exhibèrent dans une maison obscure. Plusieurs personnes entrèrent, une par une, dans le noir, afin de voir. Ne pouvant le voir des yeux, ils le tâtèrent de la main. L'un posa la main sur sa trompe ; il dit : « Cette créature est telle un tuyau d'eau. » L'autre lui toucha l'oreille : elle lui apparut semblable à un éventail. Lui ayant saisi la jambe, un autre déclara : « C'est un pilier ». Après lui avoir posé la main sur le dos, un autre dit « En vérité, c'est un trône. » De même, chaque fois que quelqu'un entendait une description de l'éléphant, il la comprenait d'après la partie qu'il avait touchée. Leurs affirmations variaient selon ce qu'ils avaient perçu. L'un l'appelait [ceci], l'autre [cela]. Si chacun d'eux avait été muni d'une chandelle, leurs paroles n'auraient pas différé... »<sup>232</sup>

On l'a vu dans le chapitre précédent, à analyser un échantillon déterminé de réflexions d'acteurs sur leur art et sur la définition qu'ils pourraient en donner, l'on se rend vite à l'évidence qu'un terreau commun semble les nourrir, du côté de leurs idéaux tout du moins. Pourtant, l'on n'énoncera rien de nouveau en rappelant que la multiplicité et la quasi-infinie variété des points de vue théoriques relatifs au théâtre, qu'Eugenio Barba qualifie de « petites traditions »<sup>233</sup>, rend tout à fait complexe une tentative d'approche synthétique de la discipline. C'est ainsi, par exemple, qu'Augusto Boal souligne dans la préface du *Théâtre de l'Opprimé* :

« Le mot « théâtre » est tellement riche en significations différentes – complémentaires mais aussi contradictoires – qu'on ne sait jamais de quoi on parle quand on parle de théâtre, de quel théâtre il s'agit. »<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Djálal al-Din Rumi, *Le Mesnevi*, 150 contes soufis, op. cit.

<sup>233</sup> Eugenio Barba, « Le protagoniste absent », in Caroll Müller (dir.), *Le Training de l'acteur*, Actes Sud Papiers/CNSAD, Paris, 2000, p. 91-93.

<sup>234</sup> Augusto Boal, *Théâtre de l'Opprimé*, Editions La Découverte, Paris, 1991, p. 15

Dans la préface de l'ouvrage *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Alain Viala rappelle également cette vérité :

« Qu'est-ce que le théâtre ?...  
Question incongrue ? Chacun sait bien ce que c'est !...  
Sans doute : chacun en a une idée. Mais il vaut mieux vérifier que ce n'est pas « à chacun son idée » et qu'on parle bien de la même chose. »<sup>235</sup>

Eugenio Barba, quant à lui, évoque la même pensée d'une manière différente :

« Nous parlons de théâtre, mais derrière ce mot se cache une multitude de galaxies, la plupart très lointaines de mon expérience. »<sup>236</sup>

C'est-à-dire qu'à travers ces différentes approches, l'on se rend compte d'une défiance assez prégnante de la pensée théorique face à toute velléité de saisissement synthétique de l'art du théâtre comme un tout et des définitions que l'on serait tentés de vouloir en donner. Ainsi que l'avait rappelé Jacques Nichet dans sa leçon inaugurale au Collège de France<sup>237</sup>, Émile Zola lui-même s'était dressé violemment, à son époque, contre le *diktat* d'une acception praxique et critique unique de la discipline théâtrale, en déclarant notamment :

« Le théâtre ! Voilà l'argument de la critique. Le théâtre est ceci, le théâtre est cela. Eh ! Bon Dieu ! Je ne cesserai de le répéter, je vois bien des théâtres, je ne vois pas le théâtre. Il n'y a pas d'absolu, jamais ! Dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain. [...] Chaque génération a son théâtre, voilà la vérité. »<sup>238</sup>

Et Zola ira plus loin encore dans la suite de son ouvrage :

« Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : « Ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre », répondez carrément : « Le théâtre n'existe pas, il y a des théâtres et je cherche le mien. »<sup>239</sup>

Depuis cette affirmation, il paraît d'ailleurs tout à fait naturel dans l'opinion commune d'opposer la multiplicité des points de vue avec la possibilité d'une synthèse éventuelle, comme

---

<sup>235</sup> Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, PUF, Paris, 1997, p. 3

<sup>236</sup> Eugenio Barba, « Le protagoniste absent », *op.cit.*

<sup>237</sup> Jacques Nichet, « Le théâtre n'existe pas, Leçon inaugurale prononcée le jeudi 11 mars 2010. Chaire de création artistique 2009-2010 », *op. cit.*

<sup>238</sup> Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*, Charpentier Editeur, Paris, 1881, p.28-29.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 388.

si ces deux notions étaient contradictoires. Mais en réalité, encore une fois, tout dépend bien entendu de la manière dont l'on conçoit l'action de définir. S'agit-il de circonscrire et de limiter ? S'agit-il de synthétiser à partir des données constatées de l'existant ? S'agit-il de parler de la forme ou du fond ?

Nous croyons qu'entre essentialiser une réalité insaisissable en son principe telle que la vie et s'interroger sur les fondements de ce qu'elle représente pour un groupe donné, en un temps et un lieu donné, il existe une différence. C'est pourquoi nous considérerons avec prudence la poétique des « petites traditions »<sup>240</sup> individuelles, car elles ne pourraient être, somme toute, que la manifestation formelle et variable en son principe d'une réalité synthétique commune bien qu'indubitablement complexe, ainsi que nous avons commencé à le voir en chapitre 1.

Bien entendu et par ailleurs, si l'on en croit Luc Fritsch,

« Quatre-vingt-dix pour cent de toutes les composantes d'un discours se rapportant à l'art du théâtre ont déjà été énoncées, comprenant tant les théories afférentes naturellement à toute discipline, que les avis et commentaires pragmatiques. »<sup>241</sup>

Cela ne nous empêchera certainement pas, cependant, de considérer qu'il est intéressant d'analyser ce qui a été dit afin de mieux le restituer dans le sens d'une relation intrinsèque avec la pratique. C'est ce que nous tâcherons de dégager<sup>242</sup>, en tentant tout d'abord de voir quels axes de lecture pourraient nous permettre de retracer une appréhension du théâtre, envisagé en tant qu'objet d'une *culture d'acteurs*.

- **Le théâtre dans la perspective de son autosaisissement**

Dans l'échange entre ces participants et le directeur de la formation<sup>243</sup>, il apparaît que le théâtre leur semble être insaisissable du point de vue personnel, tant il serait constitué d'une multitude de manières de le percevoir, qui le rendraient malléable envers les points de vue des

---

<sup>240</sup> Eugenio Barba, *op. cit.*

<sup>241</sup> Luc Fritsch, *L'Innocence théâtrale, manifeste pour un laboratoire sur le théâtre contemporain*, Editions La Passe du Vent, Grenouilleux, 2007, p.29

<sup>242</sup> Notamment à travers le filtre d'une séance s'étant déroulée lors de la quatrième session de la formation « Autonomie de l'Acteur ». Voir un extrait de retranscription reproduit sous le titre « L'infinie singularité des points de vue », pp. 403-405, tome 2. Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) : *J'ai réfléchi à une chose par rapport à Zeki Müren hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/01/2010.

<sup>243</sup> *Idem.*



locuteurs qui s'en emparent. Il est vrai que lorsqu'on se penche sur la littérature herméneutique en ce domaine, ce qui frappe de la même manière que lorsqu'on interroge les artistes directement, est la diversité des substantifs utilisés pour désigner l'art du théâtre : comme dans les affirmations orales, les discours écrits sont nombreux, variés et semblent rendre compte d'une certaine forme d'insaisissabilité<sup>244</sup>. Il est également tout à fait flagrant que du point de vue du parcours historique du genre cette diversité semble, en une certaine manière, toujours présente<sup>245</sup>, comme s'il s'agissait véritablement d'une marque caractéristique de la perception du théâtre à travers le temps – marque qui s'accompagne d'une dénonciation récurrente du théâtre comme « en état de crise » (mais il s'agit d'un autre sujet, que nous avons déjà évoqué en Introduction<sup>246</sup>).

Pourtant lorsqu'on se penche sur l'analyse des champs lexicaux mis en œuvre dans les discours pour désigner le théâtre en général, l'on se rend rapidement à l'évidence que ceux-ci tendent à le signifier à travers différents axes : le premier d'entre eux (premier car majoritaire) concerne la désignation du théâtre en tant que lieu, le second concerne ce qui le caractérise dans le temps, s'ensuit une multitude d'attributs variés, allant de ce qui le désigne en tant qu'art à ce qui le désigne comme phénomène social.

Sans entrer dans une comparaison systématique avec les discours des acteurs rencontrés lors des différentes sessions de formation, il nous paraît important de souligner qu'une différence flagrante vient s'immiscer entre les discours de ces derniers en situation d'autosaisissement praxique et les textes et énoncés, tendant à caractériser le théâtre d'un point de vue intellectuel ou théorique : différence que souligne d'ailleurs l'un d'entre eux, lorsqu'il fait référence aux « artifices » dont il dit avoir recours lorsqu'il cherche à circonscrire son art dans le discours<sup>247</sup>. Dans les paroles de ces acteurs, l'on note ainsi une tentative commune d'appréhender le théâtre en son fond, lorsqu'ils s'expriment en leur nom propre. Mais nous verrons que cela n'est pas toujours le cas dans les énoncés théoriques<sup>248</sup>, cherchant une vérité dépassant un positionnement personnel ou individuel et qui tâchent souvent de le considérer en tant que phénomène formel.

---

<sup>244</sup> Nous allons nous pencher dans ce chapitre sur un panel de citations puisées dans la littérature théorique, et que nous avons précisées sous la forme d'un tableau synthétique, p. 87.

<sup>245</sup> Nous y reviendrons, pp. 250-268.

<sup>246</sup> Voir Introduction générale, pp. 25-43.

<sup>247</sup> Il s'agit d'un acteur que nous nommerons Benoît Brémart. « L'infinie singularité des points de vue », *op. cit.*

<sup>248</sup> Voir p. 87.

### a. De l'essence à la fonction

L'un des participants à la formation soutient : « Même s'il existe, on n'arrive pas à nommer notre idéal et on considère même l'imprécision et la multiplication des idées sur le théâtre comme quelque chose de positif – jusqu'à s'y égarer avec un certain plaisir douteux. »<sup>249</sup> En considérant différents éléments recueillis dans la littérature savante<sup>250</sup>, nous constatons effectivement qu'il est pratiquement impossible de dégager des axes de lecture synthétique, tant la variété des termes et des concepts est importante, ainsi que nous l'avons déjà souligné. Pour paraphraser Émile Zola, l'on en vient au constat que « le théâtre est ceci, le théâtre est cela »<sup>251</sup>. Et c'est justement cette imprécision qui semble se faire jour et générer un malaise dans le positionnement (ou plutôt la difficulté à formuler un positionnement clair) des acteurs dont nous avons recueilli les propos sur le terrain.

Ainsi, si l'on avait à dresser une liste des éléments catégoriels auxquels il est fait référence pour parler du théâtre dans les ouvrages critiques, l'on pourrait peut-être les distinguer en deux grands axes : les *déterminants essentiels* – qui ont tendance à énoncer à quelle(s) vérité(s) phénoménale(s) pourrait faire référence le terme et les *déterminants fonctionnels* – qui ont tendance à énoncer à quelle utilité le théâtre pourrait être destiné. L'on retrouve d'ailleurs ces deux lignes catégorielles en filigrane dans les discours des acteurs rencontrés : par exemple, l'un d'entre eux s'érige contre la tendance à « conceptualiser » l'art sans parvenir à le traduire en « images » dans la pensée comme dans la pratique, ou lorsqu'il fait référence aux « artifices » auxquels lui-même dit avoir recours pour formuler son art et son idéal<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> Benoît Brémart, *idem*, p. 401, tome 2.

<sup>250</sup> Nous avons élaboré un lexique de citations, à partir de la littérature épistémologique et critique sur l'art du théâtre envisagé dans sa globalité, afin de faciliter l'approche analytique de notre bibliographie. Ce dernier reste bien entendu tout à fait lacunaire, dans la mesure où nous avons procédé par échantillonnage. Il s'agira ici de considérer cet ensemble lexical comme un micro-laboratoire littéraire permettant d'ouvrir une réflexion sur la pensée théorique en matière de théâtre et d'art dramatique, dans un premier temps. Donnons un aperçu sommaire de la situation concernant le terme « théâtre », inscrit dans notre répertoire. Nous avons recensé pour ce chapitre 101 citations, correspondant à 85 entrées, répertoriées dans 68 ouvrages, discours, mémoires et entretiens télévisuels, de 1752 à 2010. Nous avons excepté ici pour des raisons pratiques et techniques les définitions issues des lexiques, dictionnaires et ouvrages de synthèse (il s'agit certainement d'un choix discutable. Nous avons préféré orienter notre recherche de cette manière, afin d'éviter les réponses déjà synthétisées d'une manière ou d'une autre par les auteurs, afin d'aller au cœur du questionnement qui est le nôtre, vis-à-vis de la multiplicité des définitions, en regard des points de vue individuels. Pour cette raison, nous avons écarté cette catégorie d'ouvrages. Toutefois, nous avons conscience qu'il s'agirait certainement ici d'un point tout à fait intéressant à considérer dans l'analyse : à savoir, l'objectivité réelle ou supputée des synthèses proposées dans ce type de documents). Notre but n'est absolument pas, rappelons-le encore une fois, de dresser une tautologie, mais de nous intéresser à la variété des discours, pour examiner de quelle manière leur multiplicité pourrait permettre de dévoiler ou non une approche synthétique de la discipline dans sa complexité.

<sup>251</sup> Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p.28

<sup>252</sup> Benoît Brémart, *ibid*, p. 401, tome 2.

Dans la première catégorie, nous pourrions ainsi classer tous les termes qui tendent à définir le théâtre en tant qu'art par rapport aux autres expressions artistiques humaines et en tant que croyance, processus, réalité alternative. Dans la seconde catégorie, nous classerions toutes les références désignant le théâtre comme image de la vie, projection du sens de l'existence et comme phénomène social. Chaque sous-catégorie renverrait elle-même à une multiplicité de sous-sous-catégories et ainsi de suite. Mais il faut bien garder présent à l'esprit que cette classification reste tout à fait artificielle et que les catégories que nous avons énoncées apparaissent nécessairement poreuses, car elles ne rendent pas totalement compte d'une réalité complexe, dans la mesure où celle-ci reste tout à fait significative d'un entrelacs de concepts et de projections, bien souvent individualisés par les locuteurs, ainsi que nous l'avons déjà souligné.

Ainsi, cette analyse catégorielle pourrait être schématisée dans le tableau de citations A<sup>253</sup>, qui n'a absolument pas pour objectif d'être exhaustif, mais de présenter en quelque sorte la photographie d'un ensemble échantillonné de données à un instant déterminé. Bien entendu, lorsqu'on considère ce tableau, il est tout d'abord fondamental de rappeler que les éléments qu'il réunit ne sont en aucun cas contradictoires les uns avec les autres, ni vis-à-vis des éléments de synthèse que nous avons pu dégager à partir du discours des acteurs sur le terrain – nous le verrons très vite.

En outre, de nombreux éléments tendent à laisser penser que certains aspects du regard théorique, comme de celui des praticiens, pourraient être interprétés de la même manière, notamment concernant la relation du théâtre avec la vie et le vivant – nous ne reviendrons pas sur ce sujet : qu'il nous suffise de mentionner que les énoncés sont concordants, voire même identiques. Pourtant, même dans le cadre des considérations sur ce point précis, par exemple, l'on notera que le statut de l'écrit laisse transparaître une approche tout à fait différente de la réalité dans sa restitution – il nous semble important de le souligner dans la mesure où cela modifie la perception finale que l'on aura du théâtre à la lecture des écrits théoriques ou à la lecture des discours que nous avons ici utilisés à l'appui de notre analyse<sup>254</sup>. La principale différence résidant en le fait que l'écrit, faisant abstraction de la pratique (par nécessité, puis qu'il est par définition transcription de la réalité à travers les symboles des mots et des phrases),

---

<sup>253</sup> Page 87.

<sup>254</sup> Voir Bibliographie et Sources, Sources Tertiaires, D. Arts du spectacle, études théâtrales, ethnoscéénologie, E. Théorie, pratique, critique et F. Témoignages, biographies d'acteurs, pp. 620-648, tome 2.

a d'avantage tendance à restituer la pensée sur la pratique que la pratique elle-même et cela, en multipliant les points d'entrée de l'analyse – tout du moins en ce qui concerne l'aspect généraliste de la perception du théâtre. Nous ne faisons ici qu'énoncer un truisme.

En ce sens, il apparaît flagrant que dans l'approche théorique envisagée en tant que regard de l'extérieur (ou étique), le théâtre est bien plus souvent décrit en ses aspects que circonscrit de manière synthétique en sa réalité – si complexe et plurielle soit-elle. Les descriptions ont, en effet, tendance à le qualifier, à en montrer les effets, les buts, les apparences, le fonctionnement, etc. mais pas (ou peu) à le circonscrire comme un tout – c'est ce que dénoncent les acteurs que nous avons rencontrés, dans leur discours<sup>255</sup>.

Tentons tout d'abord une approche par sous-catégorie. Nous avons distingué, dans le tableau A<sup>256</sup>, deux entrées principales pour le théâtre, concernant l'essence d'une part et la fonction d'autre part. Dans la catégorie se référant à l'essence, nous avons ici dégagé quatre sous-catégories à titre d'exemple – car nous admettons qu'il en existe potentiellement bien d'autres : l'art, la croyance, le processus et la réalité alternative. Dans la catégorie référant à la fonction, nous avons dégagé également quatre sous-catégories : la représentation, la projection, le phénomène social envisagé à l'échelle macro-analytique (anthropologique) et le phénomène social envisagé à l'échelle micro-analytique (ethnologique/sociologique)<sup>257</sup>.

Dans la sous-catégorie tendant à définir le théâtre comme un art, nous pouvons considérer qu'il existe deux tendances majeures : l'une marquée par l'utilisation d'adjectifs (« poétique », « mystérieux », « impur », « complexe », « vivant », etc.), l'autre par la mise en valeur de qualités déterminantes (par exemple, « art d'observer et de reproduire »). Notons que ni la première ni la seconde de ces tendances ne représente une option ni un indice de synthèse dans la perspective qui nous occupe. La seconde sous-catégorie que nous avons dégagée concerne le théâtre envisagé comme croyance ou manifestation d'une croyance. À ce titre encore, les énoncés sont tout à fait variés et semblent d'avantage correspondre à autant d'entrées possibles qu'il y a de termes ou expressions pour qualifier le théâtre. Nous pourrions en dire de même pour les autres sous-catégories que sont le théâtre envisagé en tant que processus ou le

---

<sup>255</sup> Voir « L'infinie singularité des points de vue », pp. 400-402, *op. cit.*

<sup>256</sup> Page 87.

<sup>257</sup> Ces catégories ont été déterminées par déduction, d'après les citations réunies en panel d'échantillons, selon la méthodologie décrite en note n°244, p. 82.

théâtre envisagé en tant que réalité alternative. En ce sens, les entrées qui permettent d'aborder la discipline en général apparaissent tellement multiples que cela ne laisse aucune possibilité d'imaginer pouvoir considérer le théâtre en tant que tout – comme si, en une certaine manière, la multiplicité des entrées venait s'opposer à une approche descriptive de la complexité du paradigme.

Tentons rapidement à présent de considérer le théâtre par les déterminants fonctionnels que nous avons relevés. Dans la sous-catégorie tendant à le définir comme représentation, la plupart des éléments que nous avons relevés correspondent à la conception selon laquelle le théâtre est un art humain, de la vie, du vivant, ainsi qu'il nous a déjà été donné de le présenter au chapitre 1<sup>258</sup> – de cette manière et en ce sens, nous constatons que les définitions données dans la littérature critique rejoignent les considérations des acteurs de la discipline. Il existe également d'autres manières d'envisager le théâtre comme représentation, dans des domaines spécifiques de l'activité sociale des hommes : par exemple, la justice ou la paix. Dans la sous-catégorie tendant à considérer le théâtre comme une projection, nous dégageons un axe de lecture fort concernant cette discipline envisagée comme miroir, potentiel de réflexion de la réalité du monde et des hommes ou même comme une faculté humaine de s'observer et de reproduire son image. Il s'agit d'un point que nous avons abordé au chapitre 1<sup>259</sup> et qui paraît, également, transversal dans le tableau que nous avons dressé, dans la mesure où il apparaît aussi dans les sous-catégories « art », « représentation » ou encore « phénomène social ». Par conséquent, l'on pourrait considérer qu'il s'agit ici d'une donnée stable et consensuelle qui nous permettrait probablement de saisir le théâtre dans l'un de ses aspects les plus synthétiques et par conséquent peut être, les plus essentiels. En tant que phénomène social, il est effectivement considéré, d'une part, comme un élément incarnant un « microcosme » de la société, jusqu'à devenir même un « mode de vie » ou un « phénomène de civilisation ». À une échelle moins globale, le théâtre apparaît se manifester sous différentes formes que sont le spectacle, le divertissement, la fête, le jeu, etc., d'autre part.

Somme toute, les énoncés que nous avons réunis ici manifestent des aspects différents de la même réalité. D'autre part, ils signifient des vérités qui, prises isolément de leur contexte, pourraient tout aussi bien faire référence à une réalité autre – qu'elle se situe dans le champ du théâtre, du spectacle, etc. Les cellules du tableau que nous avons dressé, à l'image d'autant de

---

<sup>258</sup> Voir pp. 71-76.

<sup>259</sup> Notamment pp. 66-71.

pixels, nous offrent une vision au plus près de ce que pourrait être le théâtre, point par point, c'est-à-dire une vision analytique. Mais à travers cet exercice, nous sommes pris au piège du détail, qui nous empêche de prendre le recul nécessaire pour apercevoir l'image synthétique formée par cette multiplicité de points. Finalement, nous constatons une multiplicité exponentielle des éléments définitionnels et des outils destinés à circonscrire le théâtre en tant qu'art et d'un point de vue théorique. Dans ce sens, nous pouvons considérer que tous ces discours sont le résultat d'observations faites « dans le noir » d'un objet singulier – à l'instar de l'éléphant du conte que nous avons cité en exergue : il ne suffirait peut être que d'une lumière pour faire apparaître la totalité du paradigme. Mais cela, c'est peut être idéaliste.

**Tableau A Théâtre : une approche par sous-catégories de déterminants**

Déterminant essentiel				Déterminant fonctionnel			
Art <sup>260</sup>	Croyance	Processus	Réalité alternative	Représentation	Projection	Phénomène social macro	Phénomène social micro
Art qui comprend tous les arts <sup>261</sup>	Sens de l'existence <sup>262</sup>	Processus de pensée <sup>263</sup>	Rêve <sup>264</sup>	Image de la vie	Miroir	Phénomène de civilisation	Spectacle <sup>265</sup>
Art poétique <sup>266</sup>	Lumière qui éclaire la vie de l'être <sup>267</sup>	Construction de l'imagination <sup>268</sup>	Nostalgie de ce qui n'est pas de ce monde <sup>269</sup>	Cœur du monde et de l'homme <sup>270</sup>	Images fidèles de la réalité	Conjuration rituelle <sup>271</sup>	Divertissement <sup>272</sup>
Art mystérieux <sup>273</sup>	Fils ingrat de l'Eglise <sup>274</sup>			Représentation de l'humain <sup>275</sup>	Capacité humaine d'observation <sup>276</sup>	Microsociété <sup>277</sup>	Fête brillante <sup>278</sup>
Art impur <sup>279</sup>	Union <sup>280</sup>			Représentation de la justice <sup>281</sup>		Mode de vie <sup>282</sup>	Jeu
Art complexe <sup>283</sup>						Microcosme de notre société <sup>284</sup>	Expression <sup>285</sup>
Art d'observer et de reproduire <sup>286</sup>							
Art vivant <sup>287</sup>							

<sup>260</sup> Voir par exemple : Joanny, *Biographie véridique, ou Histoire d'un pauvre acteur écrite par lui-même*, Lacrampe et Cie, Paris, 1845, p.6

<sup>261</sup> Voir par exemple : Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, L'Harmattan, Paris, 1923, p.

<sup>262</sup> Voir par exemple : Luchino Visconti, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1973, §3

<sup>263</sup> Voir par exemple : Richard Burton, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1974, §5

<sup>264</sup> Voir par exemple : Miguel Angel Asturias, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1968, §2

<sup>265</sup> Voir par exemple : Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, PUF, Paris, 1997, p.3

<sup>266</sup> Voir par exemple : Jean-Louis Barrault et Lawrence Olivier, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1964, §6

<sup>267</sup> Fathia El Assal, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 2004, §9

<sup>268</sup> Voir par exemple : Eugène Ionesco, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1976, §6

<sup>269</sup> Edward Gordon Craig, cité par Odette Aslan in *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005, p.122

<sup>270</sup> Arthur Miller, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1963, §7

<sup>271</sup> Luc Fritsch, *L'Innocence théâtrale*, manifeste pour un laboratoire sur le théâtre contemporain, Editions La Passe du Vent, Grenouilleux, 2007, p.141

<sup>272</sup> Voir par exemple : Edwige Feuillère, *A vous de jouer, entretiens avec Jean-Jacques Lafaye*, Albin Michel, Paris, 1998, p.165

<sup>273</sup> Andrejz Seweryn, « Piquez où vous pouvez ! », in Caroll Müller (dir.), *Le Training de l'acteur, op. cit.*, p. 121.

<sup>274</sup> Alexandre Bénazet, *Le Théâtre au Japon, ses rapports avec les cultes locaux*, annales du Musée Guimet, Paris, 1901, p.ii

<sup>275</sup> Voir par exemple : Hélène Weigel, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1967, §1

<sup>276</sup> Augusto Boal, *Théâtre de l'Opprimé*, La Découverte, Paris, 1991, p.15-16

<sup>277</sup> Voir par exemple : Luc Fritsch, *op.cit.*, p.249

<sup>278</sup> Hélène Duc, *Entre cour et jardin*, Editions Pascal, Paris, 2005, p.45

<sup>279</sup> Tankred Dort, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 2003, §1

<sup>280</sup> Maurice Béjart, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1972, §1

<sup>281</sup> Jean-Louis Barrault, *op.cit.*, §9

<sup>282</sup> Augusto Boal, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 2009, §8

<sup>283</sup> Maria Knebel, *L'Analyse-action*, Actes Sud Papiers / ENSATT, Paris, 2006, p.39

<sup>284</sup> Vigdis Finnbogadotir, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1999, §7

<sup>285</sup> Voir par exemple : Vaclav Havel, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1994, §4-5

<sup>286</sup> Maurice Chevaly, *Le Théâtre*, Autres Temps, Géménos, 2006, p.113

<sup>287</sup> Voir par exemple : Sandrine Filipetti, *Le Goût du théâtre*, Le Mercure de France, Paris, 2009, p.10

Notons cependant que dans une approche bibliographique et lexicographique, nous avons été en mesure de relever tout de même deux éléments récurrents semblant permettre de définir le théâtre dans les discours théoriques : c'est-à-dire, des outils paradigmatiques permettant de saisir l'objet dans ses aspects externes, en quelque sorte<sup>288</sup>. Il s'agit de la notion de lieu et de la notion d'origine. Tentons à présent rapidement de revenir sur ces deux concepts et sur ce que leur utilisation vis-à-vis du théâtre pourrait laisser entendre, quant à la (ou aux) perception(s) possible(s) qui en découlerai(en)t.

## **b. Le théâtre comme lieu**

Une participante l'affirmera brièvement : « je parle du théâtre d'une manière extérieure – par exemple [...] des lieux où je joue »<sup>289</sup>. Cette remarque semble presque anecdotique, pourtant, si l'on considère le vocabulaire le plus couramment utilisé pour désigner le théâtre<sup>290</sup>, l'on remarque rapidement qu'une grande partie de celui-ci concerne la notion de lieu. Même si les termes varient à travers le temps et en fonction des auteurs, le théâtre est tour à tour désigné comme « un temple »<sup>291</sup>, « un lieu »<sup>292</sup>, « un îlot »<sup>293</sup>, « un foyer »<sup>294</sup>, « un champ singulier »<sup>295</sup>, « un espace »<sup>296</sup>, « un drôle d'endroit »<sup>297</sup>, etc. ou même « un non-lieu »<sup>298</sup>. Il conviendrait peut-être de s'arrêter sur chacun de ces termes, tant ces derniers semblent significatifs de conceptions variées – mais cela n'est pas l'objet de notre propos. Car il nous apparaît également important

---

<sup>288</sup> Nous reviendrons, par ailleurs, largement sur l'acception du théâtre « par l'extérieur » en seconde partie de notre thèse. Ici, il s'agit d'effectuer un premier croisement entre cette approche « externe » et l'appréhension du théâtre d'un point de vue « interne », c'est-à-dire par le filtre du regard des acteurs sur la discipline et le métier qu'ils pratiquent. Néanmoins, nous avons déjà souligné que ces deux aspects sont tout à fait interpénétrés et qu'une distinction radicale serait artificielle et peu intéressante à décrypter, dans la mesure où ce qui fait précisément la complexité du problème réside dans cette porosité de l'intériorité et de l'extériorité du paradigme (en tant qu'il inclut en soi et d'autre part, l'aspect pratique et l'aspect critique).

<sup>289</sup> Anaïs Guérin, « L'infinie singularité des points de vue », *op. cit.*, p. 402.

<sup>290</sup> Dans le panel de citations que nous avons réunies, du moins (voir p. 87).

<sup>291</sup> Voir notamment Auguste Bolot, *Melle Rachel et l'avenir du Théâtre Français*, ed. Rousseau, Paris, 1839, p.31 ou encore Edouard Marteau, *De la Décadence de l'art dramatique, de ses causes et des moyens d'y remédier*, ed. Dentu, Paris, 1849, p.7

<sup>292</sup> Citons à titre d'exemple : Augusto Boal, *Le Théâtre de l'Opprimé*, *op. cit.*, p.15, Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, *op. cit.*, p.5, Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000, p.22, ou encore Emilie Bobillot, *Dialogue entre pratique et théorie*, mémoire de fin d'études, La Manufacture, Lausanne, 2009, p.27

<sup>293</sup> Vaclav Havel, Discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, Institut International du Théâtre, Paris, 1994, §4

<sup>294</sup> *Idem*, §5

<sup>295</sup> Saadala Wannous, Discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, Institut International du Théâtre, Paris, 1996, §3

<sup>296</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 2007, p.104

<sup>297</sup> Philippe Torretton, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009, p.208

<sup>298</sup> Carmelo Bene, in « Portrait de Carmelo Bene », Laure Adler, documentaire diffusé dans *Le Cercle de Minuit*, émission du 25 novembre 1996, FR3



de considérer le phénomène dans son ensemble. Et il est primordial, à ce titre, de souligner dès le départ que cette désignation du théâtre en tant que lieu semble marquée par une tension entre ce qui est de l'ordre de la qualification architecturale (dans son aspect matériel comme dans sa fonction) et ce qui est de l'ordre du rôle attribué au lieu désigné non en tant qu'endroit physique mais en tant que point de rassemblement, à différents titres et d'un point de vue symbolique.

Rappelons, en outre, que la notion de lieu fait référence à un axe de pensée pluridisciplinaire qui a trouvé, notamment, des points de formulation particulièrement pertinents dans le champ de la philosophie et de l'anthropologie. En ce sens, il apparaîtra probablement utile de s'arrêter rapidement sur ce que cette notion est en mesure de révéler à propos du théâtre, en tant qu'elle apparaît représentative d'une appartenance à plusieurs niveaux, d'une part mais également d'une complexité structurelle mouvante faisant référence à notre être au monde, qu'il nous appartient de déchiffrer afin d'en évaluer toute la portée critique. Et à l'instar du paradigme envers lequel il est utilisé pour faire référence dans le champ des études théâtrales, le terme « lieu » paraît tout à la fois complexe, multiple en ses perceptions et difficile à cerner d'un point de vue conceptuel :

« En sciences humaines comme dans son sens commun, *sensu lato*, le mot [lieu] semble bon à tout penser. Il s'avère polysémique et sémiophore, mais incertain et erratique dans son emploi. »<sup>299</sup>

Ainsi, un article d'Anne Cauquelin<sup>300</sup> rappelle que le lieu peut principalement être envisagé selon deux conceptions du monde totalement différentes :

- L'une héritée de la pensée aristotélicienne, selon laquelle le lieu apparaît comme un point statique et géocentré, déterminé à partir du point de vue de l'intériorité du sujet, dans une perspective d'emboîtements successifs « de contenants » portant de l'intimité de l'être à l'infini de l'univers<sup>301</sup>,
- L'autre est moins commune et l'on peut la considérer comme héritée de la pensée stoïcienne. Selon celle-ci le lieu n'est pas unique par nature mais « advient », n'est plus une succession d'espaces substantiels mais une potentialité de manifestation(s) dans

---

<sup>299</sup> Chloé Brochot et Martin de la Soudière, « Pourquoi le lieu ? », in *Autour du Lieu*, Communications n°87, Paris, Le Seuil, p. 5-16

<sup>300</sup> Anne Cauquelin, « Parler du lieu », in Anne Brochot et Martin de la Soudière, *Autour du lieu*, *ibid.*, p. 77-84.

<sup>301</sup> *Idem.*

l'espace (qui peut également être virtuel ou non-manifesté dans le monde sensible) et dans le temps<sup>302</sup>.

À travers ces deux axes de pensée que rappelle Anne Cauquelin, l'on peut d'ores et déjà émettre plusieurs réflexions concernant le théâtre. En tout premier lieu, la discipline elle-même étant considérée, dans l'opinion commune, comme héritée de la pensée aristotélicienne<sup>303</sup>, il semble également commun de voir apparaître le théâtre considéré comme un lieu fini et matriciel « d'emboîtements » d'une succession de manifestations phénoménales, allant du foyer espace des corps en présence, de la scène représentant matriciellement l'univers et l'infinité des possibles manifestations en son sein, de l'espace fictif du récit de la représentation juxtaposé à celui de la scène, du bâtiment, du bâtiment dans l'espace urbain ou non-urbain où il est implanté, etc. Sa complexité, dans ce sens, apparaît surtout dans la mise en abyme de ce jeu d'articulations. En second lieu, l'approche paraît plus complexe, car le théâtre peut alors être envisagé comme une représentation du vide et le lieu représenté confondu avec le lieu de la représentation crée non pas un enchâssement mais une mise en perspective de plusieurs niveaux d'incorporités – et c'est probablement à ce titre que le théâtre pourra souvent être considéré comme le lieu du rêve et de l'illusion, dans la mesure où le vide qu'il représente (et à ce titre, les univers qu'il peut représenter) apparaît alors comme une manifestation parallèle ou même virtuelle de celle du monde dans lequel nous vivons – les images de la « lanterne magique », de « la boîte à illusion » sont tout à fait significatives en ce sens mais ne doivent pas non plus nous faire oublier que l'ensemble des formes théâtrales a la potentialité d'être considéré de cette manière<sup>304</sup>.

D'un autre côté, le théâtre apparaît comme un lieu dans le sens anthropologique du terme, puisqu'il est « identitaire, relationnel et historique », ainsi que le souligne Marc Augé<sup>305</sup>. C'est-à-dire qu'il est un espace physique, marquant en lui-même et en son principe certains signes d'appartenance singulière des personnes à ce qu'il est et à la communauté qu'il représente en continu dans le temps, de telle manière qu'il apparaît composé de signes ayant acquis une dimension géographique et historique. C'est le cas lorsqu'on fait référence à l'étymologie du terme théâtre et qu'on renvoie celle-ci au *teatron* antique : le lieu théâtral, en

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> Nous ne discuterons pas ce point, qui est un lieu commun.

<sup>304</sup> En dehors de la question de l'illusion, qui n'est citée ici qu'à titre d'exemple. En effet, l'approche stoïcienne du lieu pourrait tout aussi bien être appliquée à la tendance brechtienne, pour ne citer qu'un exemple.

<sup>305</sup> Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.69

ce sens, est la continuation manifeste du lieu supposé originel. Il est également alors, un emboîtement de contenants signifiants et cela d'une manière finie et déterminée, en ce sens qu'il représente et réunit les membres de la civilisation européenne et de ses extensions à travers le monde, se réclamant comme l'héritière des Grecs de l'antiquité – c'est un autre sujet que nous effleureront au chapitre 10<sup>306</sup>.

À l'inverse et tout à la fois, le théâtre peut également être considéré comme un « non-lieu » – c'est ce que suggère Carmelo Bene, notamment, lorsqu'il affirme : « Le théâtre n'est pas la salle. Le théâtre, c'est un non-lieu. »<sup>307</sup>. Rappelons que selon Marc Augé, le « non-lieu » se détermine par opposition au concept sociologique de lieu :

« Il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment [...] comme si, en définitive, le spectateur était à lui-même son propre spectacle. »<sup>308</sup>

Dans ce sens, la conception du théâtre comme non-lieu paraît également tout à fait significative de la manière dont il est perçu et défini dans la pensée critique en général. Cela ne doit pas simplement être considéré d'un point de vue historique, comme le résultat du « spectacle mondain » que représente l'architecture de la salle à l'italienne, notamment<sup>309</sup>. Il s'agit bien plutôt ici de signifier que le théâtre est un non-lieu parce qu'il représente un passage réunissant des individus qui interagissent avec ce que l'on pourrait qualifier « d'institution »<sup>310</sup>, à l'instar de Florence Dupont. Et finalement, ce qui lui confère le statut de non-lieu, c'est ce que chaque individu qui le traverse y projette soi-même. C'est ce que Carmelo Bene affirmera également dans cette formule : « Le théâtre me ressemble »<sup>311</sup>. Effectivement, si l'on se place dans cette perspective, le théâtre peut ressembler à Carmelo Bene comme à tout individu qui le traverse, à quelque titre que cela soit, dans la mesure où il n'est pas un lieu matriciel uniquement mais représente la potentialité pour chacun d'éprouver soi-même, « son image en tant

---

<sup>306</sup> Voir pp. 297-325.

<sup>307</sup> Carmelo Bene, in « Portrait de Carmelo Bene », *op. cit.*

<sup>308</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p.110

<sup>309</sup> Voir notamment Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Ernest Thorin, Paris, 1895, p. 106.

<sup>310</sup> Florence Dupont, « Tragedy is an institution », in *Ideogram Project*, Dossier de promotion du projet « IDEOGRAM, Groupe transnational de recherche et de création théâtrale entre Europe orientale et occidentale », CRT St. Blaise, Paris, 2012, p.3

<sup>311</sup> Carmelo Bene, *idem*.

qu'homme, [...] qui ne parle que de lui, mais porte un autre nom... »<sup>312</sup>. Et c'est en ce sens qu'il est une incorporéité.

L'on retiendra donc que le théâtre envisagé en tant que lieu ou non-lieu renvoie à l'idée d'une signification multiple et presque infinie du terme, dans la mesure où le lieu lui-même est un concept poreux, flou, renvoyant à la projection infinie des individus vis-à-vis de la société et de l'institution – et ce, quelle que soit la fonction ou la définition qui est attribuée à celui-ci. Qu'il soit espace de projection de corps ou matrice substantielle d'un emboîtement infini de contenants, le théâtre appréhendé en tant que lieu ne laisse entrevoir que la multiplicité des perceptions possibles dont le mot ne serait qu'un autre réceptacle.

Ainsi, la remarque de cette actrice, que nous avons citée au commencement de cette sous-partie<sup>313</sup> apparaît significative à deux niveaux :

1. Elle rejoint l'opinion commune et les éléments largement abordés dans l'approche critique du théâtre professionnel en tant qu'objet, selon lesquels ce dernier se trouve défini par son aspect de « lieu » et dont la multiplication des sens nous semble faire référence à autant de mirages.
2. Le fait que cet aspect du théâtre soit abordé par nombre de critiques comme par cette actrice nous rappelle que le théâtre, en tant que lieu (ou non-lieu), est porteur d'une signification qui dépasse la simple acception physique et matérielle du paradigme, pour lui faire rejoindre un sens propre à permettre une appréhension tout à la fois synthétique et métaphysique du théâtre, dans la perspective de la *voie poétique*.

### **c. Le mythe de l'art originel**

Puisque nous avons abordé la question de la perception du théâtre en tant que lieu et bien que cet aspect ne soit pas directement évoqué ici par les acteurs que nous avons pu rencontrer, arrêtons-nous un instant sur la manière dont celui-ci se trouve défini par sa situation dans le temps – non le temps historique mais mythique. Cela est, en effet, l'un des autres moyens que l'on retrouve utilisés pour déterminer ce qu'est le théâtre d'un point de vue général dans les textes critiques que nous avons examinés. Tour à tour désigné comme « l'une des plus

---

<sup>312</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p.110

<sup>313</sup> Voir p. 88.

anciennes formes d'art »<sup>314</sup>, ou encore « le premier des arts »<sup>315</sup> ou encore un art qui existe « depuis toujours »<sup>316</sup>, par exemple, le théâtre est également désigné comme l'art permettant de remonter à « la source de la vie »<sup>317</sup>.

Finalement, cerner le théâtre par ce que l'on pourrait nommer grossièrement le « mythe de son origine », c'est également lui attribuer une certaine capacité à englober les autres arts. Bien entendu, nous n'évoquons ici que l'un des aspects de l'opinion commune. Est-elle juste ? – Cela n'est pas la question. Il s'agit bien plutôt ici de considérer le statut de ces suppositions dans ce qui détermine notre capacité à envisager le théâtre dans ses manifestations.

Est-il pertinent, dans ce sens, de considérer que le théâtre en tant que genre, à partir du moment où sa source se trouve au cœur d'un récit non nécessairement historiquement vérifié, apparaît comme un mythe – et plus largement, selon certains points de vue extrêmes, comme le point d'origine du récit fondateur de l'art occidental ? Puisque la plupart des théâtres traditionnels ont leur mythe fondateur – l'on pense au Kathakali indien<sup>318</sup>, pour ne citer qu'un exemple – il pourrait apparaître naturel, dans un certain sens, que le théâtre occidental ait également le sien. Cela lui conférerait alors le statut de tradition – sur lequel nous ne discuterons pas pour le moment. Afin de tenter une réponse, retournons rapidement sur ce qui définit le mythe au regard de l'ethnologie, à partir de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade et Georges Dumézil, notamment et voyons de quelle manière, ce que nous appellerons par convention le récit fondateur du théâtre, y répond.

Rappelons en premier lieu que le mythe est déterminé comme un récit fondateur, expliquant de manière fabuleuse comment un élément du présent s'est constitué<sup>319</sup>. Ce récit est situé dans le passé et distingue ainsi le temps du mythe – assimilé à l'histoire – et le temps présent. Dans ce sens, il existe des formulations diverses de ce récit dans la littérature sur le

---

<sup>314</sup> Amadou Mahtar M'Bow, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1983, §2.

<sup>315</sup> Victor Hugo Rascon-Banda, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 2006, §6.

<sup>316</sup> Philippe Torretton, *Petit Lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009, p.208.

<sup>317</sup> Humberto Orsini, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1995, §1.

<sup>318</sup> Voir notamment Balwant Gargi, *Theatre in India*, Theatre Art Books, New York, 1962.

<sup>319</sup> Claude Lévi-Strauss, « Le temps du mythe », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 26<sup>e</sup> année, n°3-4, Paris, 1971, pp.533-540.

théâtre. Nous pourrions, à titre d'exemple, rappeler ce que dit Dario Fo à propos du jeu masqué, dans *Le Gai savoir de l'acteur* :

« Un des plus anciens témoignages de l'usage des masques remonte au paléolithique, sur les parois de la Grotte des Trois Frères, sur le versant français des Pyrénées. »<sup>320</sup>

Ce type d'assertions faisant remonter l'origine du théâtre à un temps préhistorique s'est trouvé en quelque sorte invalidé par les travaux d'archéologues préhistoriens, dont notamment Jean Clottes<sup>321</sup>, qui ont émis des théories sur l'interprétation de l'art pariétal comme signe de rituels chamaniques – théories qui ont été par la suite relativisées par les travaux d'autres chercheurs, dont notamment Norbert Aujoulat pour le site de Lascaux<sup>322</sup>. Il n'en reste pas moins que l'absence d'un regard transdisciplinaire sur la question laisse le champ libre à l'imagination, plus précisément en ce qui concerne les théories sur l'art du théâtre, que les penseurs se complaisent parfois à rêver comme originé dans cette perspective. Hypothèse scientifique vérifiée ou non, la question reste secondaire, finalement : ce qui importe, c'est le récit du théâtre posé en tant qu'origine.

D'autre part, rappelons que selon Levi-Strauss, le récit du mythe est anonyme et collectif. C'est la raison pour laquelle nous avons éludé volontairement ici la question de l'origine grecque du théâtre – il s'agit d'un autre sujet<sup>323</sup>. Le mythe selon lequel le théâtre est considéré comme l'art des origines se confond d'ailleurs avec le récit qui est fait des origines du théâtre, dans des temps reculés et inconnus, ainsi que nous l'avons vu rapidement. Il est tout à fait intéressant de souligner, en outre, que dans les allusions à ce type de mythologie sur le théâtre, ce n'est pas seulement l'énonciateur du récit qui est anonyme mais également le protagoniste – généralement unique et n'ayant pour seule qualité déterminée que le fait d'être humain. La manière dont Jean-François Dusigne présente les choses semble tout à fait significative, en ce sens :

---

<sup>320</sup> Dario Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, L'Arche Editions, Paris, 1990, p. 34-35

<sup>321</sup> Voir notamment Jean Clottes, « De 'l'art pour l'art' au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique », in *La Revue pour l'histoire du CNRS* [en ligne], 8/2003, mis en ligne le 23 février 2006, consulté le 26 avril 2014. URL : <http://histoire-cnrs.revues.org/553>.

<sup>322</sup> Voir [http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/04\\_07.xml](http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/04_07.xml), consulté le 20 avril 2014.

<sup>323</sup> Nous renverrons pour le moment le lecteur à l'ouvrage de Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 2007, p.11.

« J'imagine mon ancêtre, sur une terre qu'il croyait immense, bordée de mondes inconnus : je le vois rythmer sa vie, éprouver par le jeu la capacité à se rêver au sein de territoires où il se sentait perdu. »<sup>324</sup>

Ici, nous considérerons que le « je » de l'énonciation n'est pas nécessairement individuel, dans le sens où il semble rejoindre l'humanité toute entière. Finalement, à travers cet autre exemple, l'on voit se dessiner l'une des autres caractéristiques du récit fondateur du théâtre occidental, qui est celle de son extrême porosité à toutes les imaginations possibles : ici, un récit matriciel non circonstancié et dans lequel apparaissent certains éléments symboliques récurrents mais non organisés entre eux dans le récit anonyme : le symbole de l'homme primitif, de la terre, du feu, de la grotte, de l'ancêtre, de l'animal, des ombres, etc., que l'on retrouve évoqués dans la plupart des récits des origines du théâtre, au point d'ailleurs où il pourra être fait référence au mythe de la caverne platonicien comme récit du théâtre premier<sup>325</sup>.

D'autre part, il est également donné dans l'analyse ethnographique, que le mythe est tenu pour vrai par ceux qui en font le récit, selon Lévi-Strauss<sup>326</sup>. Lorsqu'on se reporte aux affirmations concernant le théâtre, il suffit de constater qu'elles existent et sont formulées par des personnalités tout à fait sérieuses pour supposer que cela est bien le cas. De plus, leur positionnement est conforté par les théories allant dans la même perspective, dans le champ de l'archéologie préhistorique d'une part, ainsi que nous l'avons vu et dans le sens de la comparaison ethnographique d'autre part. Dans ce second cas de figure, l'on observe alors chez les penseurs du théâtre, une tendance à assimiler les pratiques rituelles d'autres peuples à l'analyse du champ théâtral occidental. L'exemple le plus parlant dans ce sens est certainement le champ ouvert par les *performance studies*, selon lesquelles il existerait des schémas structurels d'analyse qui pourraient être appliqués de manière universelle à tous les phénomènes performatifs observables sur terre<sup>327</sup> – nous ne prenons pas ici position vis-à-vis de l'apport des *performance studies* mais il nous semble important de souligner le fait que ce champ de recherche a ouvert la voie à la possibilité d'une comparaison ethnographique improbable entre les formes du théâtre occidental moderne et différents rituels à travers le monde, par exemple.

---

<sup>324</sup> Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, Editions Théâtrales, CNDP, Montreuil-sous-Bois, 2008, p.19.

<sup>325</sup> C'est une théorie qui est majoritairement utilisée, de manière tout à fait attendue, pour parler des formes de théâtre d'ombres – c'est le cas par exemple pour tous les récits évoquant l'histoire des théâtres Hacivat-Karagöz en Anatolie et dans les Balkans. Voir notamment Cevdet Kudret, *Karagöz*, YKY, İstanbul, 2004.

<sup>326</sup> Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*

<sup>327</sup> Voir notamment Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1987.

Entendons-le bien, de tels rapprochements sont possibles lorsqu'on se trouve en présence de manifestations d'acculturation ou même d'inspiration artistique. Mais nous savons que la méthode de la comparaison ethnographique dans le domaine transdisciplinaire et concernant les théories des origines a montré ses limites – qu'il nous suffise de nous souvenir de ce qu'en disait Jean Clottes, dont nous venons d'évoquer les travaux<sup>328</sup>.

Le mythe, par ailleurs, selon la grille établie par Levi-Strauss, remplit une fonction socioreligieuse<sup>329</sup>. Ce point est plus délicat à discuter, mais il n'en reste pas moins vérifiable dans les discours. D'une manière générale, le théâtre des origines est présenté dans les textes comme ayant une fonction effectivement sociale et religieuse – fonction qui se serait transformée au fil de l'histoire, à partir de la séparation entre le fait artistique et le fait religieux dans l'art, avérée à partir de la période moderne<sup>330</sup>. C'est ainsi qu'Humberto Orsini peut se permettre d'affirmer :

« Quand les hommes ont créé les dieux et ont commencé à dialoguer avec eux, naquit la première notion du théâtre. Plus tard, les hommes partis à la recherche du bonheur spirituel, ont fait appel au théâtre afin d'aller à la rencontre de la source de la vie. »<sup>331</sup>

D'une manière plus prosaïque, nous avons vu précédemment qu'il n'est pas rare de trouver des affirmations spécifiant que le théâtre a pour origine des rituels chamaniques ou culturels, datant de la période préhistorique<sup>332</sup>.

Enfin, l'un des points déterminants dans l'analyse des mythes reste l'opposition structurale et fondamentale à chaque récit et décrite par Claude Lévi-Strauss<sup>333</sup>. Dans cette perspective, il apparaît que l'opposition initiale du mythe du théâtre en tant qu'art des origines est souvent considérée comme celle de la séparation dans une assemblée originelle unifiée, entre un protagoniste (ou officiant, acteur, etc.) et le reste du groupe qui devient alors spectateur. C'est ainsi que Luc Fritsch pourra affirmer :

---

<sup>328</sup> Jean Clottes, *op. cit.*

<sup>329</sup> Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*

<sup>330</sup> Le parcours de Jean Racine nous semble tout à fait caractéristique en ce sens, dans la mesure où il a fini par rejeter le théâtre de la première période de sa vie et qu'il considérait comme profane, au profit de l'histoire à partir de 1677. Voir notamment Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Bousquet, Paris, 1747.

<sup>331</sup> Humberto Orsini, discours à l'occasion de la Journée Mondiale du Théâtre, International Theatre Institute, Paris, 1995, §1

<sup>332</sup> Voir par exemple Luc Fritsch, *op. cit.*

<sup>333</sup> Claude Lévi-Strauss, *idem*.



« Un axiome persiste : l'acte théâtral est primitivement basé sur une délégation d'un collectif déterminé »<sup>334</sup>

Que cette séparation soit considérée comme étant apparue aux prémices du théâtre antique, ainsi que le laisse entendre André Degaine dans son *Histoire du théâtre dessinée*<sup>335</sup> ou à la préhistoire, comme le propose Luc Fritsch, par exemple<sup>336</sup>, voire même dans des temps inconnus comme le laisse imaginer Jean-François Dusigne<sup>337</sup>, il n'en reste pas moins que cette opposition primordiale laisse supposer la construction, même à une échelle toute schématique, du mythe.

Dans certaines autres conceptions du récit, l'on trouve également une opposition structurelle différente qui pose d'autant plus question qu'elle fait référence à la relation au sacré évoquée plus haut : celle qui distingue l'être humain de (ou des) Dieu(x). C'est dans ce sens que l'on pourrait peut-être comprendre, au premier abord, la citation d'Humberto Orsini, que nous avons évoquée plus haut. Mais si l'on s'en tenait uniquement à son point de vue, il faudrait considérer que le théâtre est une invention humaine – ce qui annulerait le statut du mythe – il s'agit d'un autre sujet<sup>338</sup>.

Selon cette opposition primordiale évoquée plus haut, le théâtre apparaîtrait non seulement comme art originel mais il semble également, qu'il serait la manifestation initiale de la foi en ce qu'elle est définie par la reconnaissance du créateur par ses créatures. Et c'est peut-être en ce sens qu'Antonin Artaud affirme : « Le théâtre, c'est en réalité la genèse de la création »<sup>339</sup>. C'est-à-dire que le théâtre n'est pas alors *représentation* – puisque dans cette assertion, Artaud n'utilise pas ce terme ni aucun autre mot susceptible de faire référence à un tel phénomène qui supposerait une intervention humaine dans le récit des origines mais au contraire, il emploie le verbe *être* : le théâtre apparaît alors comme une épiphanie – ou peut-être même la seule et l'originelle : celle de la manifestation du divin dans la création à travers sa

---

<sup>334</sup> Luc Fritsch, *L'Innocence théâtrale, manifeste pour un laboratoire sur le théâtre contemporain*, Editions La Passe du Vent, Grenouilleux, 2007, p.123.

<sup>335</sup> André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, op. cit.

<sup>336</sup> Luc Fritsch, *idem*, p.34-35

<sup>337</sup> Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, op. cit.

<sup>338</sup> Voir également, bien entendu, Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard Folio Essais, Paris, 1986.

<sup>339</sup> Antonin Artaud, lettre à Paule Thévenin, mardi 24 février 1948, in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p.1677. Voir également Katia Légeret, *L'Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, op. cit., p. 63 : « [La danse] est un acte de genèse perpétuelle, inscrivant scéniquement les formes archétypiques de l'univers pour les effacer l'instant suivant. ».

genèse. Et c'est finalement dans ce sens, fort, que l'on peut saisir au mieux à quoi il est fait référence lorsqu'on envisage l'idée d'un mythe du théâtre originel, qui n'est plus originel en son essence – si l'on s'en tient aux termes *stricto sensu* utilisés par Artaud – mais éternellement présent. Dans cette perspective uniquement, le mythe du théâtre peut être considéré comme valable, puisque celui-ci confère à la discipline un statut au présent et de toute éternité – ce qui est, finalement, la fonction fondamentale du mythe.

Faute de quoi il ne s'agirait que de tenter par le mythe de conférer au théâtre une certaine spécificité authentique, ou encore un statut spécifique vis-à-vis des autres formes d'art. Mais cela n'a probablement d'intérêt que dans la conception tout à fait moderne des arts séparés les uns des autres, ultraspécialisés et rendus comparables. Si l'on suivait cette idée, il faudrait bien avouer que considérer le théâtre comme art des origines grâce au récit du mythe des origines du théâtre, par exemple, n'aurait que bien peu d'intérêt. Mais il nous faudra admettre que la perspective dans laquelle le théâtre est considéré dans la plupart des cas de figure étudiés – selon laquelle le rapport au spirituel est appréhendé comme fantaisiste, singulier, obsolète ou absent –, il s'agira de la manière la plus courante dont il est fait référence au mythe du théâtre, tandis qu'Antonin Artaud et ses théories (est-il besoin de le rappeler ?) font figure d'exception.

En somme, le mythe des origines du théâtre, à peine esquissé dans la pensée sur la discipline, dans la mesure où il reste un terrain ouvert à l'apport de fantaisies singulières d'une part et où il tente sans cesse de trouver des justifications dans la littérature critique d'autre part, pour cesser d'être un mythe et devenir l'Histoire, ne permet pas réellement de saisir fondamentalement ce qu'il est mais voudrait laisser imaginer ce qu'il a été et ce qu'il n'est pas. Soulignons d'autre part, que cette pensée du théâtre par le mythe est extrêmement récente et n'apparaît qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>340</sup>. Définir le théâtre du point de vue de ses origines mythiques, c'est n'est, somme toute, que l'inventer dans un présent sans cesse renouvelé, qui se réclame l'héritier d'un passé imaginaire mais qui justifie ce qu'il est devenu aujourd'hui et dans son évolution globale.

Finalement, d'une manière générale, il nous faudra bien admettre que même si la question « Qu'est-ce que le théâtre ? » est posée de manière quasi unanime par les auteurs

---

<sup>340</sup> Dans notre lexique, les premières allusions détachant le récit des origines du récit historique de la Grèce antique sont faites par Sarah Bernhardt en 1923. Voir Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, L'Harmattan, Paris, 1993.

s'étant penchés sur le phénomène théâtral, d'une manière ouverte comme d'une manière sous-jacente au discours, il n'en reste pas moins que les réponses apparaissent certainement aussi variées qu'il existe de locuteurs.

À travers ce chapitre, nous avons constaté ainsi que du point de vue du discours théorique, nous avons dégagé trois éléments de mirage que sont : la définissabilité (ou indéfinissabilité) de la discipline, le théâtre en tant que lieu (ou non-lieu) et le théâtre en tant que mythe. Dans le premier cas, l'idée du lieu ne nous renvoie qu'à une nouvelle notion tiroir, rendant impossible de cerner le paradigme lorsqu'il est envisagé selon cette perspective. Dans le second cas, l'idée du mythe des origines fait référence à des discours marquant une contradiction entre leur engagement au nom d'une pensée laïque (pour le théâtre occidental, qui fait l'objet unique de notre étude) et la fantaisie d'un théâtre originel rituel – attribut dont il se serait débarrassé miraculeusement au moment où son évolution l'aurait consacré dans l'Histoire.

En somme, si l'on s'en tenait à la réalité des discours théoriques, il semblerait bien qu'il soit inutile de tenter de circonscrire le théâtre ou de le décrire. Les textes s'annonçant comme destinés à le faire<sup>341</sup> n'apparaissent alors au mieux que comme des exercices de style. – À nos yeux, la tentative de circonscrire ne peut visiblement se restreindre à une perspective purement didactique d'une part et individuelle d'autre part. Et c'est en cela, probablement, que réside la difficulté majeure de l'exercice.

---

<sup>341</sup> Nous pensons par exemple au livre de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006, car le titre en est tout à fait significatif. Mais il existe bien d'autres tentatives. Voir Bibliographie.

Cette première section était consacrée à la question de la définition du théâtre par les acteurs que nous avons rencontrés sur le terrain. Dans le chapitre 1, nous avons abordé la problématique du point de vue d'acteurs dont nous avons recueilli des opinions à travers un court questionnaire. Dans le second chapitre, nous avons considéré de quelle manière il était possible d'envisager la définition du théâtre dans le cadre de la littérature critique et en écho à un échange s'étant déroulé entre des participants à la formation « Autonomie de l'Acteur ».

Tout d'abord, notons qu'il existe une véritable difficulté à cerner et synthétiser ce que pourrait être une idée du théâtre envisagé comme un tout, à tel point que nous avons observé que pour la plupart des locuteurs dont nous avons analysé les propos, le théâtre apparaissait comme une réalité irréductible au même titre que la vie elle-même, par exemple.

À l'issue du premier chapitre, nous avons été en mesure de dresser une sorte de portrait-robot du théâtre, tel qu'il était envisagé par un groupe d'acteurs. Après avoir considéré trois axes de lecture – la question du moi, la question de l'autre et le rapport avec le vivant – nous avons conclu que le théâtre de ces acteurs apparaissait représenter à leurs yeux une voie exigeant d'eux-mêmes qu'ils se réalisent du point de vue humain, afin de devenir en quelque sorte des réceptacles rendant possible la représentation d'autrui pour autrui, à un niveau transcendant et symbolique, à la lisière du vivant, profondément ancré en l'être-là principal de l'humain. Cela, nous l'avons conceptualisé comme étant le principe fondamental de la *voie poétique* de l'acteur.

À l'issue du second chapitre, néanmoins, nous avons constaté que la démarche tentée en premier lieu d'après nos données tirées de l'expérience de terrain, apparaissait caduque, lorsque ce même questionnement était confronté à l'analyse de la multiplicité des discours théoriques. Après avoir constaté que la multitude des visions individuelles et des points d'entrée pour considérer le théâtre ne nous permettait qu'une analyse infiniment déstructurée du phénomène mais en aucun cas une synthèse, réellement représentative de ce qui pouvait en être

dit, nous avons dégagé deux axes de lecture, à titre d'exemple et car ils étaient majoritairement soulevés dans la littérature à propos du théâtre : le lieu et les origines mythiques. Dans ces deux cas de figure, il s'est avéré que l'axe de lecture lui-même renvoyait à une infinie variabilité d'interprétations possibles, de telle sorte que cela ne faisait que compliquer l'appréhension du phénomène, au lieu d'en permettre la description. Il s'agit d'un premier ensemble de ce que nous avons nommé « les mirages du théâtre » – chaque idée contenant en elle-même une variété kaléidoscopique de sous-catégories.

Nous avons donc conclu que bien que la question de la définition du théâtre professionnel soit certainement au cœur de tous les discours qui font référence à celui-ci, il apparaît infiniment compliqué d'en saisir une esquisse, d'un point de vue général, à tel point que la pensée épistémologique elle-même semble s'être résolue à ce phénomène, en admettant que c'est la multiplicité des points de vue sur cette question qui rend le théâtre riche en son essence. Mais encore une fois, nous rappellerons qu'il est tout à fait nécessaire de ne pas confondre l'effet de complication que provoquent les mirages, lorsque l'on tente de l'appréhender comme un tout et la complexité de l'objet, qui est avérée.

Dans un sens, peut-être que si l'on souhaitait questionner ce qui pourrait définir le théâtre, il serait plus aisé d'effectuer cette démarche d'une manière uniquement individuelle – ce qui ne signifie pas nécessairement que celle-ci nous mènerait à la contradiction ou à l'erreur mais simplement, qu'elle serait qualitative parce qu'elle serait partielle. Nous proposons, pour compléter cette pensée, de considérer qu'il ne s'agit pas tant de définir le théâtre que de tâcher d'en saisir la réalité dans un temps et pour une société / un groupe donné(e). À ce titre, souvenons-nous du postulat que Florence Dupont avait rappelé lors d'une journée d'études organisée par le Centre Saint Blaise à Nevşehir (Turquie) : « Pour qu'il y ait théâtre, il est tout d'abord nécessaire qu'entre les différents membres d'une assemblée réunie lors de cette occasion particulière, il existe des codes communs »<sup>342</sup>.

Ces « codes communs », l'ethnologie a montré à quel point ils permettent effectivement de saisir toute la portée symbolique et vivante d'un moment artistique tel que peut l'être un moment de théâtre. Au lieu, donc, de tenter de questionner le théâtre en ses aspects

---

<sup>342</sup> Florence Dupont, « Origines ou traditions ? », Journée d'Etudes, 24 avril 2012, *Art et Tradition*, Centre des Arts Vivants Traditionnels Turcs et Turcophones, Ortahisar (Nevşehir).

hypothétiquement consensuels par la démarche qui consisterait à tâcher de le définir, il apparaîtrait peut-être plus judicieux d'essayer d'en cerner les aspects et les valeurs à l'échelle d'une société donnée. Il nous appartient alors, dans le contexte qui nous occupe ici, de chercher, à présent, à envisager les choses de ce point de vue.



**Photographie 5 Présentation dirigée des travaux des stagiaires.** Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr. Pos. Num., couleur, 56x42cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance dirigée par Ali Ihsan Kaleci, Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 26 septembre 2008, n° de série du lot : 09.

## SECTION N°2

# LE TROUBLE DE L'ÊTRE-SOI

Nous l'avons vu : chercher à définir le théâtre peut paraître une préoccupation vaine en un certain sens, dans la mesure où celui-ci, parce qu'il est complexe, semble précisément dans l'impossibilité d'être réduit à une simple essence. C'est en tout cas ce que laisse supposer une approche tout à la fois réflexive et basée sur l'analyse des phénomènes qui lui sont contingents. Et finalement, ainsi que nous l'avons conclu à la fin de la première section, il semblerait qu'un travail privilégiant la recherche de ce qui fait code commun vis-à-vis du théâtre professionnel, dans notre manière de l'appréhender en pratique et en pensée, apparaîtrait nécessaire pour compléter la description que nous avons entreprise en première partie, dans la mesure où cette méthode permettrait de dégager en quelque sorte une structure synthétique, sans pour autant tenter d'essentialiser l'irréductible multiplicité des aspects contingents du théâtre.

La question qui nous préoccupe pourrait alors être formulée de la manière suivante : qu'est-ce qui fait code théâtral commun dans notre société contemporaine, celle de la France du XXI<sup>e</sup> siècle ? Et ce questionnement nous renverrait à une série d'interrogations subséquentes : est-ce que les études théâtrales – y compris dans le champ de l'interdisciplinarité – nous renseignent suffisamment sur cette question ? Et que dire de la sémiologie ? Dans le domaine professionnel du théâtre, est-il possible de surmonter l'antinomie entre la culture collective et les individus qui la vivent, dans cette perspective ? Y aurait-il une structure même « inconsciente » du théâtre, qui nous permettrait de l'identifier en ses aspects institutionnels et sociaux, sans pour autant que nous en ayons pleinement conscience, en tant que membres de la communauté humaine qui est la nôtre ?



À quel(s) système(s) de références culturelles et symboliques le théâtre occidental contemporain fait-il appel, dans sa réalisation pratique ? Finalement, aller au théâtre signifie pour le spectateur-type, se rendre disponible à la lecture d'une représentation dont il a été informé, au préalable, par différents supports<sup>343</sup>. C'est donc d'une manière avertie, que celui-ci se rend au théâtre et cette préparation se poursuit alors même qu'il franchit les murs du bâtiment et prend sa position de public, puisqu'on lui remet selon l'usage général, un programme, notice détaillant bien souvent, hormis la distribution technique et artistique de la pièce, les intentions de mise en scène – autant d'outils censés lui faciliter la compréhension de l'objet artistique dont il assistera à la présentation<sup>344</sup>.

Ce simple fait interroge : pour assister à une performance, quelle qu'elle soit, il nous est nécessaire d'être *préparés*, c'est-à-dire de maîtriser des outils de lecture des signes qui nous seront présentés. Dans les sociétés traditionnelles et pour les rituels ou les théâtres désignés par Grotowski comme « de la lignée artificielle »<sup>345</sup>, les spectateurs appartenant à la même communauté culturelle sont initiés à la lecture des signes, dans la mesure où il s'agit de codes intrinsèques à leur propre lecture du monde (et ce, quelle que soit la manière dont cet apprentissage/transmission ait été réalisé)<sup>346</sup>. Mais le fait est que dans la plupart des cas, à l'heure actuelle en France, il apparaît nécessaire de présenter au spectateur un « mode d'emploi » du langage sémiotique singulier qui sera utilisé dans le cas particulier et unique du spectacle λ auquel il assiste ici et maintenant – dans la plupart des cas en lui présentant un programme ou en réalisant un avertissement oral ou même encore, à travers un ensemble d'éléments de langage métacontextuels<sup>347</sup>. Apparaît alors, nous semble-t-il, une sorte de tension entre ce qui fait code commun – qui est structurel et collectif et ce qui est de l'ordre du singulier. Dans ce sens, il pourra sembler intéressant de se pencher sur les apports de la sociologie de la différenciation culturelle<sup>348</sup>, afin de mieux saisir les enjeux que représente cette tension, tout autant en termes sociologiques que d'un point de vue purement esthétique.

---

<sup>343</sup> Voir notamment Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, op. cit.

<sup>344</sup> *Idem.* Et observations personnelles.

<sup>345</sup> Jerzy Grotowski, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, conférence du 16 juin 1997, op. cit.

<sup>346</sup> *Idem.*

<sup>347</sup> Observations personnelles.

<sup>348</sup> Voir notamment : Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2006.

Ce questionnement nous renvoie, en outre, à différents types de méthodologies et d'approches, allant de la sémiologie des spectacles<sup>349</sup> à l'anthropologie structurale<sup>350</sup>, en passant par les *performance studies*<sup>351</sup>. Il nous appartiendra ici d'en peser l'importance, par rapport à l'étude du travail de l'acteur qui nous occupe. Grâce à l'apport de ces disciplines, certains impondérables ont déjà pu être dégagés, jusqu'à laisser supposer l'existence d'une (ou de différents modèles de) structure(s) élémentaire(s) de la performance<sup>352</sup>.

L'on pensera par exemple au travail qui a été mené par Victor Turner, dans le champ des *performance studies*<sup>353</sup>, qui a permis de dresser un schéma structurel de la relation entre le drame social et le processus rituel (qui, dans une perspective évolutionniste, conduit au théâtre, dans les sociétés industrielles et pré-électroniques, selon l'étude de Turner<sup>354</sup>). Nous pensons également aux déductions de Richard Schechner à partir de ces travaux, qui ont permis notamment de dégager six champs structurels : la transformation de l'être et/ou de la conscience, l'intensité de la performance, l'interaction public/performer, la séquence entière de la performance, la transmission du savoir de la performance et les systèmes d'évaluation de la performance<sup>355</sup>. Pourtant, nous pourrions objecter ici que ces éléments ne sont pas toujours interdépendants les uns des autres dans notre système théâtral occidental, de telle sorte qu'il n'existe pas à proprement parler de modèle de fonctionnement du théâtre qui dépende uniquement de ces six éléments, de manière nécessaire – de telle sorte que ces derniers renvoient d'avantage à des champs d'analyse qu'à des éléments de synthèse. Par exemple (même si nous savons que ce point est à relativiser), dans les travaux finaux de Jerzy Grotowski<sup>356</sup>, l'interaction public/performer n'est pas censée exister, dans la mesure où le public n'est théoriquement pas nécessaire à la représentation<sup>357</sup>. Dans ce sens, il nous semble

---

<sup>349</sup> Voir notamment : Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982.

<sup>350</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

<sup>351</sup> Voir notamment : Richard Schechner, *By Means of performance : intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

<sup>352</sup> *Idem.*

<sup>353</sup> L'on pense notamment à l'article « Are there universals of performance in myth, ritual, and drama ? », in Richard Schechner, *By means of performance, op. cit.*, pp. 8-18

<sup>354</sup> *Idem.*

<sup>355</sup> Richard Schechner, *ibid*, p.4

<sup>356</sup> Jerzy Grotowski, *Action*, prod. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera, 1997-2005.

<sup>357</sup> Le discours préliminaire à la présentation de l'*Action*, effectué généralement par Mario Biagini, et avertissant les « témoins », souligne notamment particulièrement ce point. Voir également : Antonio Attisani, *Un Teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano, 2006. Ainsi que : Thomas Richards, *De l'Art comme véhicule*, thèse de doctorat, Université Paris 8, Saint-Denis, 2001.

que penser ce théâtre dans la relation public/performer, c'est l'aborder par une entrée analytique mais que cela ne peut le caractériser en son système<sup>358</sup>.

Car si partager les mêmes codes permet certainement à des individus isolés de se reconnaître comme partie d'une même culture, il nous semble tout d'abord primordial de nous questionner sur ce qui apparaît commun dans la culture théâtrale d'aujourd'hui. Les codes sociaux semblent avant tout être le fruit d'une transmission qui permet tout à la fois d'identifier ces derniers et de les reconnaître<sup>359</sup>. Et à ce titre, le théâtre apparaît socialement comme un élément qui joue un rôle d'outil de transmission et utilise dans le même temps ces conventions dans une perspective symbolique<sup>360</sup>. D'une manière principielle, il participe donc à la fois à l'élaboration constante, au maintien et à la transmission des valeurs culturelles. Dans ce sens, sa forme est aussi importante que les contenus qu'il est à même de véhiculer<sup>361</sup>.

Nous n'entendons pas ici chercher à décrire les points irréductibles à la mise en œuvre du fait théâtral en tâchant d'en identifier les codes structurels (s'ils existent) mais nous chercherons plutôt à questionner uniquement ce qui fait code commun dans la compréhension du jeu de l'acteur professionnel – pris indépendamment du déroulement total de la représentation et cela à titre d'exemple, singulier et empirique. Pour ce faire, nous poursuivrons notre étude, entre la notre travail de terrain auprès des acteurs ayant participé ou postulé à la formation « Autonomie de l'acteur » et une réflexion théorique, à partir des références épistémologiques et de la littérature générale sur la discipline.

---

<sup>358</sup> Il n'en reste pas moins que l'apport des *performance studies* dans le champ des études théâtrales reste particulièrement important et nous permet, notamment, de mieux appréhender la lecture des codes qui font théâtre en société. Mais il s'agit d'un autre sujet, qu'il serait très certainement important d'étudier plus avant dans un autre contexte.

<sup>359</sup> Voir notamment : Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », in *Communications*, n°4, 1964, pp. 91-135.

<sup>360</sup> Voir notamment : Richard Schechner, *Environmental Theatre*, Applause, New York, 1994.

<sup>361</sup> *Idem*.



**Photographie 6 Présentation dirigée des travaux des stagiaires.** Actrice. Auteur : Erica Letailleur, Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : fotogr. Pos. Num., couleur ,90x67cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation dirigée par Ali Ihsan Kaleci, Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 26 septembre 2008, n° de série du lot : 09.

## CHAPITRE TROIS

# QUAND LA SINCÉRITÉ SE CONFOND AVEC L'ESTHÉTIQUE

Dans ce chapitre, nous appuierons notre réflexion sur l'analyse pratique d'une audition pour la formation « Autonomie de l'Acteur », s'étant déroulée au mois de novembre 2012, pour la formation de 2013<sup>362</sup>.

---

<sup>362</sup> Voir « Portraits d'acteurs en pratique », pp. 404-410, tome 2. Sources Premières, Documents Audiovisuels : *Audition acteurs français*, 18 fichiers AVI, durée totale 135'54, Paris, 2012. La raison principale de ce choix repose sur le fait que la quasi-totalité des séances a été filmée, cette année-là. Cela permet une meilleure objectivation des données – puisqu'alors leur recensement ne reposera pas uniquement sur de simples notes de terrain. Les candidats ont été réunis par groupes de six à huit personnes, selon des critères de disponibilité et d'organisation (aucune différenciation de sexe, d'âge ou de champ disciplinaire n'est effectuée). Les formateurs recherchent avant tout des candidats aptes à recevoir un enseignement de leur part, sur la durée de cinq mois pendant laquelle ils pourront éventuellement être appelés à suivre ce stage professionnel. Il s'agit d'une question de compatibilité d'humeurs mais également de professionnalisme et d'éthique, de curiosité, d'appétit de se former, de maîtrise de savoir-faire interartistiques (ou d'un penchant vers), notamment.

Sur un total d'une centaine de candidatures, dont les dossiers se présentaient sous la forme d'un CV et d'une photographie, accompagnés d'un message précisant la motivation des candidats, dix-sept ont été retenues. Pour cela, les membres de l'équipe de formation se sont uniquement attachés à évaluer les raisons qui poussaient les candidats à se présenter et évoquées par eux dans leurs messages, ainsi qu'à tenter de deviner si ces derniers seraient en mesure de remplir les conditions administratives de participation (ont été d'office éliminés les candidats ayant moins de deux années d'expérience professionnelle, ainsi que ceux qui ne présentaient qu'une activité artistique limitée sur les deux à cinq dernières années, notamment).

Le fonctionnement de l'audition répond à des règles précises, élaborées depuis le commencement des sélections en 2005, par l'équipe de formateurs – devenus membres du jury de sélection, à l'occasion. Les candidats sont accueillis dans les locaux où se déroulera la formation, à Paris. Il leur est demandé de préparer une proposition théâtrale personnelle n'excédant pas trois minutes, ainsi qu'un chant de leur choix. Il leur est également demandé d'apporter des vêtements de travail et, le cas échéant, le matériel dont ils auront besoin pour leur présentation. Lorsqu'ils arrivent sur le lieu de l'audition, les candidats sont pris en charge par l'un des trois membres du jury, qui leur fait visiter les lieux – leur indiquant l'espace où ils pourront se changer, ainsi que la salle où ils présenteront leur travail. Ils sont autorisés à se préparer durant vingt minutes, tous dans le même espace, avant que le jury n'assiste aux présentations de manière individuelle (les autres candidats présents suivent alors la performance de leurs concurrents, en tant que public). Il leur est également demandé, sur le temps de leur préparation, de se changer. Il est rappelé aux candidats ce qu'ils devaient préparer et il leur est précisé que leurs propositions ne doivent pas être improvisées et doivent être répétables, au cas où les membres du jury souhaiteraient voir leur travail une nouvelle fois.

Lorsque les membres du jury entrent dans la salle, l'audition débute officiellement. L'ordre de passage des candidats est annoncé. Le jury prend des notes durant les présentations des candidats, « car ils ne font pas confiance à leur mémoire » – ces notes serviront à effectuer les remarques qui feront l'objet de la suite du déroulement de l'audition, après les présentations.

Durant le passage des candidats, aucune remarque ni commentaire n'est autorisé, ni de la part des membres du jury, ni de la part des autres candidats. De la même manière, il est demandé aux personnes assises durant la

Notre objectif ici sera d'examiner le déroulement de l'audition à l'aide de différents outils d'analyse, qu'éclairent notamment la sémiologie (des spectacles, du geste), pour rejoindre des questions d'ordre structurel. Bien entendu, ce type d'étude est une porte ouverte à la libre interprétation et ne se distingue pas, finalement, des ressorts classiques de l'analyse littéraire, simplement transposée aux gestuelles et comportements corporels des acteurs en jeu, ainsi que mettait en garde Patrice Pavis<sup>363</sup> – c'est évidemment une nuance tout à fait importante à préciser.

Sera-t-il, néanmoins, possible de dégager parmi la diversité des propositions des participants une structure sémiotique commune, nous permettant de mieux décrire leur action – en tant qu'elle est théâtrale ? Que pourraient nous apprendre ces observations de la culture du théâtre des acteurs, concernant les questions relatives aux codes partagés ou non, entre les professionnels du spectacle, avec les publics ou plus généralement, d'un point de vue culturel ?

- **La sincérité comme critère esthétique**

Il n'existe *a priori* que peu de points communs entre les éléments présentés par les acteurs ayant participé à cette audition ; tant du point de vue du choix des textes (ou de l'absence de texte), que du point de vue des éléments techniques et d'interprétation mis en œuvre dans leur jeu – remarque qui nous semble d'autant plus valable lorsque l'on se place, comme c'est

---

présentation d'un acteur de ne réagir en aucune sorte aux propositions faites sur le plateau : il est interdit de discuter mais également de montrer une quelconque réaction d'appréciation, faisant ordinairement partie de la représentation théâtrale en France et marquant les liens d'interaction entre la scène et la salle : rires, pleurs, applaudissements, etc. Ainsi, le candidat présentant son parcours personnel est encouragé, selon les membres du jury, à ne faire « que ce qu'il avait prévu de faire, car bien souvent, les acteurs sont emportés par la réaction du public et transforment leur travail en fonction de celles-ci – ou bien, ils sont déçus s'ils n'y a pas de réaction ». Notons, en outre, que les textes travaillés par les candidats ont été laissés à leur choix libre. Avant de procéder à ce travail, nous avons imaginé qu'il aurait peut-être été préférable d'engager une telle analyse à partir de propositions émises sur un texte identique pour tous les candidats<sup>362</sup>. Pourtant, l'expérience nous a montré que la donnée relative au choix du texte n'était pas déterminante dans les éléments que nous allions mettre en œuvre pour l'étude du déroulement de l'audition, en regard du questionnement des codes communs – ainsi que nous l'avons annoncé plus haut. Cela pourrait paraître étrange, dans la mesure où il semblerait plus aisé à première vue de dégager un langage sémiotique consensuel à partir d'un tronc textuel commun. Pourtant, nous allons vite nous rendre à l'évidence que ce qui fait signe dans l'évolution scénique de ces acteurs n'a pas pour objectif principal ici de mettre en valeur le texte, mais leur personnalité propre – dans la mesure où il s'agit d'une audition, mais pas uniquement pour cette raison, nous le verrons. Ce qui fait tronc commun dans la présente analyse, ce n'est donc pas le texte, mais le contexte de la présentation, qui est le même pour tous les participants : celui de l'audition. Somme toute, le choix de travailler sur un élément de notre corpus pratique au sein duquel il n'y a pas de texte commun pour un ensemble échantillonné d'acteurs, mais pour lequel nous effectuerons une étude commune, laisse entrevoir pour nous la possibilité de situer le langage du théâtre en dehors des présupposés littéraires inhérents à la plupart des études en ce domaine – d'une manière ouverte comme induite.

<sup>363</sup> Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale...*, op. cit.

le cas ici, dans la perspective d'une sélection, où ce n'est pas un spectacle à voir dans la complexité des systèmes sémiotiques que ce type d'œuvre engage<sup>364</sup> mais un acteur, dans sa personnalité brute, donné à apprécier.

Toutefois, nous remarquons des traits de comportement qui, s'ils ne sont pas communs, apparaissent transversaux à l'ensemble des présentations effectuées par les acteurs lors de cette session d'audition. Ces éléments se regroupent autour de trois axes d'analyse principaux inspirés de la sémiologie des gestes et du comportement et que nous pourrions classer de la manière suivante<sup>365</sup> :

- le comportement corporel,
- les gestuelles des mains,
- les directions du regard et l'orientation de la face.

Nous verrons à présent de quelle manière, à travers ces trois axes de lecture du comportement des acteurs auditionnés, l'on en arrive à identifier une véritable symbolique de la sincérité ou de la vérité, qui semble être le maître-mot du travail mené par ces acteurs, dans cette situation donnée.

#### **a. Le corps, entre soi-même et soi en jeu**

Les entrées théoriques pour étudier le comportement corporel de l'acteur ne manquent pas, depuis la méthode de Delsarte<sup>366</sup> et les remarques sur le geste de Sarah Bernhardt<sup>367</sup> aux travaux sur la biomécanique meyerholdienne<sup>368</sup>, en passant par la méthode des actions physiques de Stanislavski<sup>369</sup>, ou encore « l'art comme véhicule » de Grotowski et Richards<sup>370</sup>, pour ne citer que quelques exemples. Nous n'aborderons la courte analyse qui suivra d'aucun de ces points de vue ni d'aucun autre, même si nous devons considérer les acteurs ayant participé à cette audition comme des héritiers en puissance de l'évolution du jeu théâtral en France, dont ces éléments – parmi tant d'autres – représentent des jalons incontournables, bien

---

<sup>364</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit.

<sup>365</sup> Voir notamment Simone Bonnaïfous et François Jost, « Analyse de discours, sémiologie et tournant communicationnel », in *Réseaux*, vol. 18, n°100, pp. 523-545.

<sup>366</sup> Voir notamment Franck Waille, *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris, 2011.

<sup>367</sup> Voir Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit.

<sup>368</sup> Voir Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1-4, l'Age d'Homme, Paris, 2001.

<sup>369</sup> Voir Vassili Toporkov, *Stanislavski in Rehearsals*, Routledge, London, 2004.

<sup>370</sup> Voir Thomas Richards, *De l'Art comme véhicule*, op. cit.

que pas toujours conscientisés (nous reviendrons sur cette question dans le chapitre suivant<sup>371</sup>). Autant d'entrées signifient certainement autant d'angles d'analyse : l'on pourrait s'attarder ainsi également sur l'attitude, l'analyse du mouvement, la mimétique, la kinésie, etc. ou bien selon les différentes conventions scéniques : mouvance naturaliste ou brechtienne, mime, cabaret, etc.<sup>372</sup>

Mais il nous semble qu'avant tout, dans la perspective qui nous occupe ici, il est nécessaire (une fois n'est pas coutume) de faire abstraction des références dans un premier temps et de nous préoccuper uniquement de ce que les corps de ces acteurs disent de l'action qu'ils sont en train de réaliser : au sens premier, une audition / au sens second, un élément de jeu théâtral en rapport à une situation projetée dans l'espace scénique. Nous pouvons alors considérer que l'analyse des propositions de ces acteurs, selon l'axe d'approche corporel, pourrait nous conduire à envisager trois éléments sémiotiques principaux : le corps dans la posture, le corps dans la mobilité, le corps dans la spatialité<sup>373</sup>. De quoi le corps des acteurs en jeu apparaîtra-t-il être ou non le référent ? – C'est ce que nous tâcherons de voir à présent en analysant successivement différents exemples observés dans les propositions des candidats<sup>374</sup>.

Tout d'abord, d'un point de vue général et avant que d'entrer dans l'analyse proprement dite, notons que durant l'audition, nous avons pu observer le corps des comédiens selon ce que l'on pourrait considérer comme deux « modes » d'être : le premier correspondant à leur soi propre, en dehors du jeu, lorsqu'ils se présentaient au jury. Le second mode d'être correspondant à leur soi en jeu. Mais dans tous les cas que nous avons eu la possibilité d'observer lors de cette audition, il a été difficile de distinguer à quel moment les acteurs passaient d'une corporéité à l'autre – et sans le secours d'un silence, d'un changement de direction, d'un signe d'auto-encouragement (du type frapper dans ses mains, se recoiffer ou se frotter les cuisses) ou d'une modification du ton de la voix ou du registre de langage, il nous aurait été pratiquement impossible, au démarrage de leurs propositions et vis-à-vis de leur

---

<sup>371</sup> Chapitre 4, pp. 139-163.

<sup>372</sup> Puisque notre propos n'est pas de baser notre analyse sur ces notions et qu'elles ne sont énumérées ici qu'à titre d'exemple, nous ne nous attarderons pas sur leur définition ou description. Voir à ce sujet, notamment Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit.

<sup>373</sup> Il s'agit d'axes d'analyse obtenus par déduction, à partir de nos observations.

<sup>374</sup> Voir la description totale « Portraits d'acteurs en pratique », pp. 404-410, tome 2 .



posture corporelle<sup>375</sup>, de dénouer à quel moment ces acteurs étaient en situation de jeu et à quel moment ils ne l'étaient pas – cette remarque est d'ailleurs valable également pour la fin de leurs présentations. Cela apparaît principalement dû à l'absence de modification notoire dans leur posture corporelle<sup>376</sup>. C'est-à-dire que le corps de ces acteurs agissait morphologiquement sensiblement de la même manière, qu'ils soient en jeu ou qu'ils ne le soient pas<sup>377</sup>.

Dans la continuité de leurs présentations, nous avons également noté que la même remarque pouvait être effectuée à différents moments de chacune des propositions. D'une manière générale<sup>378</sup>, nous pouvons soutenir qu'il s'agissait d'instantanés de relâchement – que nous ne pourrions pas particulièrement qualifier de non-jeu ou d'arrêt de jeu, dans la mesure où ceux-ci interviennent de manière bien souvent aléatoire et aux moments où les acteurs cessent de bouger ou de parler. Et dans ce sens, nous supposons qu'il s'agit probablement d'avantage d'instantanés de déconcentration.

Citons pour exemple le cas d'une première actrice, que nous nommerons Marion Cousin, qui dès qu'un couplet du chant qu'elle présente est fini et qu'elle circule dans l'espace, reprend une posture corporelle identique à celle qu'elle avait lorsqu'elle s'est présentée aux membres du jury : épaules tombant, bras ballants des deux côtés du corps, pieds parallèles, ceinture abdominale relâchée, tête droite et dans l'alignement de la face. Lorsqu'elle chante, en revanche, la cage thoracique est plus soutenue, la tête légèrement relevée et mobile, les épaules ouvertes et les bras en action (pour gestualiser – nous le verrons plus tard<sup>379</sup>). Certains autres acteurs ne modifient jamais leur posture, qui reste au niveau de ce que nous appellerons *le quotidien* du début à la fin de leurs propositions. Enfin, certains autres acteurs, qui esquissent une composition posturale, le font dans un registre proche de ce que l'on pourrait considérer

---

<sup>375</sup> Nous faisons ici référence à la méthodologie d'analyse posturale développée dans le cadre du travail du Centre Saint Blaise. Voir notamment, Sources Secondes, Pratique, journaux de bord, notes, Ori Gershon, *Mauvaises postures du corps*, notes de travail, Paris, 06/06/2008.

<sup>376</sup> *Idem*. Ce que l'on appellera « posture » désigne l'attitude, la position du corps prise indépendamment de sa position (debout, accroupie, allongée, etc.). Il s'agit d'un positionnement du corps par rapport à lui-même, envisagé de manière morphologique. De cette manière, nous pourrions considérer qu'une posture peut être quotidienne en général, quelle que soit l'action que fait la personne à ce moment-là (un corps couché, debout, marchant, cuisinant, faisant un discours peut en effet présenter différentes caractéristiques morphologiques invariables).

<sup>377</sup> Voir notamment dans les sources premières, Ori Gershon, « La logique du corps », notes de travail, Paris, le 06 mars 2010, partie droite du tableau p. 1-2 (« la logique du corps psychologique et esthétique du théâtre de représentation »).

<sup>378</sup> Bien entendu, les variables observées correspondent d'une part à la circulation choisie par les acteurs, d'autre part aux éléments de composition qu'ils mettent en jeu à ce moment, ou non.

<sup>379</sup> Voir pp. 124-131.

comme étant *réaliste* – c'est-à-dire respectant l'idée du vrai, ou du moins du vraisemblable. L'une d'entre eux, que nous nommerons Céline Lesage, par exemple, compose une posture légèrement différente de la sienne propre, puisqu'elle tend un peu les muscles dorsaux, qu'elle tire le menton vers le bas et ouvre d'avantage les épaules – ce qui semble vouloir représenter une femme plus âgée et au comportement plus rigoureux que le sien et qui est traduit également dans son placement vocal, qui devient plus feutré et plus grave. Dans un autre registre, c'est également le cas d'une autre candidate, que nous nommerons Annabelle Lacombe, qui réalise une improvisation dansée mais dont les aspects corporels performatifs propres à la danse n'apparaissent que furtivement, dans certains gestes techniques qu'elle réalise (par exemple un jeté), mais dont la technicité ne transparaît aucunement dans son attitude posturale en général, qui reste tout à fait identique à celle qu'elle avait en s'adressant aux membres du jury. Plus encore, lorsque nous observons une autre candidate chanter, nous remarquons que celle-ci *esquisse* des pas de tango : c'est-à-dire que le haut de son corps reste significativement dans la même posture que lorsqu'elle était immobile (épaules tombant, bras ballants, etc.), alors que ses jambes esquissent effectivement les pas de tango.

**Planche 1 : Posture comparées de Marion Cousin (chant / circulation)**



Marion Cousin : posture chant

Marion Cousin : posture circulation

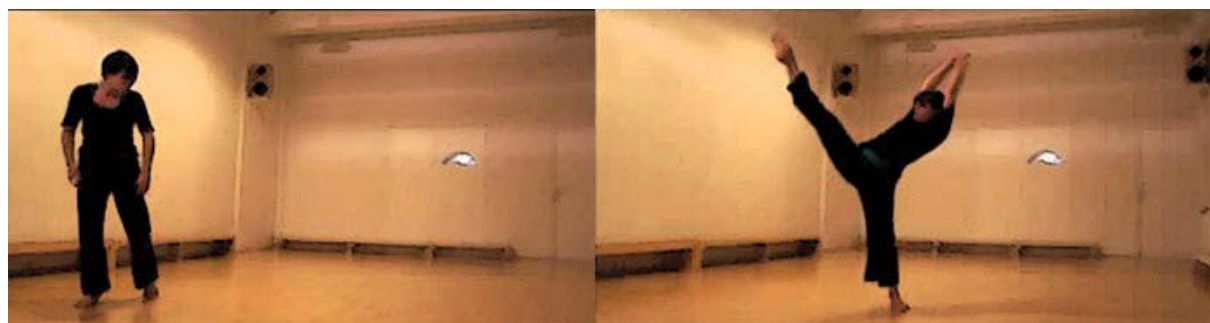
**Planche 2 : Posture comparées de Céline Lesage (hors-jeu / en jeu)**



Céline Lesage : posture avant présentation

Céline Lesage : posture composée de présentation

### Planche 3 : Posture comparées d'Annabelle Lacombe (technicité / hors technicité)



Annabelle Lacombe : Hors éléments de technicité

Annabelle Lacombe : Corps dans un élément de technicité

Si l'on devait saisir la donnée posturale en tant qu'élément sémantique, que pourrions-nous en déduire dans le cas présent ? – Il semble avant tout que l'absence de distinction entre le « moi » quotidien et le « moi » en jeu chez ces acteurs<sup>380</sup> laisse d'avantage entendre la velléité d'une anti-convention que celle de la mise en œuvre d'un corps symbolique. Cela pourrait être dû au contexte de l'audition, donc il est nécessaire de prendre cette remarque avec prudence. Ou bien l'on pourrait également admettre suite à ce constat (ce qui n'est pas nécessairement contradictoire avec la première de nos remarques), que l'absence de différenciation posturale d'un « être-là » à l'autre constitue le premier aspect du système sémiotique théâtral mis ici en œuvre, dans lequel le quotidien, en se confondant avec le jeu, s'érige alors en signe.

Lorsque nous nous intéressons aux corps de ces acteurs envisagés dans la mobilité, il nous semble que le premier des points à relever est précisément le fait que leur manière de marcher apparait dans la grande majorité des cas tout à fait semblable, lorsqu'ils sont en situation de jeu et lorsqu'ils se rendent sur le plateau ou en sortent (c'est-à-dire qu'ils sont hors-jeu). Cela est notamment repérable par le balancement des bras qui reste le même, que ces derniers soient en action ou non. Nous avons vu très rapidement à quoi cela faisait référence et nous n'y reviendrons pas. Les éléments de mobilité mis en œuvre par ces acteurs pourraient, en outre, selon nos observations, être distingués en plusieurs types : la mobilité verticale (s'agenouiller, s'asseoir, s'allonger, se lever, sauter), la mobilité horizontale (marcher, courir, tourner sur soi), la mobilité que nous pourrions qualifier de « stylisée » (danser, effectuer un geste chorégraphié ou se situant au-delà du quotidien).

---

<sup>380</sup> Du fait de l'absence de distinction comportementale et posturale majeure entre les éléments « en jeu » et les éléments « hors jeu », voir page précédente.

Les cas de mobilité verticale que nous avons pu observer au cours de cette audition se présentent de multiples manières. L'on notera par exemple plusieurs cas de comédiens s'asseyant puis se levant. L'assise au théâtre a une fonction polyvalente par nature, c'est un fait qu'il n'est pas nécessaire de discuter<sup>381</sup>. Dans le cas de la proposition de Céline Lesage (voir planche 4), qui est assise face au public dans une fiction au cours de laquelle elle attend le démarrage d'un spectacle, par exemple, celle-ci fait référence en miroir à l'assise du spectateur<sup>382</sup> et constitue une référence méta-théâtrale : en se positionnant de cette manière, elle renvoie au spectateur sa propre image et sa propre vision de la scène et, par extension, du monde. Dans le cas de la proposition de l'actrice que nous nommerons Eloïse Fouquet, où l'assise est momentanée, celle-ci sert à mimer et souligner un élément évoqué rapidement dans sa chanson : une scène de séduction. Dans le cas de la proposition de l'acteur que nous nommerons James Campbell-Spark, il s'agit d'une fonction pratique, puisque cette position lui permet de chausser une paire de souliers.

#### Planche 4 : Assises



Céline : Assise « en miroir »

Eloïse : Assise illustrative

James : Assise pratique

L'on observe, d'autre part, deux cas de mobilité verticale mis en œuvre par des comédiens montant sur un banc : Gabriel Lemonnier et Eloïse Fouquet<sup>383</sup>. Dans le premier cas, il s'agit d'une action que l'acteur réalise au cours de la marche, alors qu'il chante. Rien n'a été modifié, par ailleurs, dans sa proposition (il continue à marcher de la même manière que lorsqu'il est au sol, le chant n'est impacté en aucune façon) et il semble même au vu de sa réaction de surprise contenue lorsqu'il se retrouve face à l'objet, que cette action de marcher sur le banc n'a pas été prévue au départ, dans son parcours. En ce sens, ce comportement

<sup>381</sup> L'on se souviendra à ce sujet, par exemple, des remarques de Sarah Bernhardt sur ses cours « d'assiette » au Conservatoire : Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, L'Harmattan, Paris, 1993.

<sup>382</sup> Voir à ce sujet également Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, *op. cit.*

<sup>383</sup> Planche 5, page suivante.

n'apparaît pas comme un signe manifestant une réelle intentionnalité du langage théâtral mais comme un signe manifestant plutôt un état de l'acteur en cours d'audition, son état de déconcentration et son astuce pour le contourner. En revanche, lorsqu'Eloïse Fouquet pose le pied sur un banc en s'exclamant « Ay Caramba ! », tout en balançant un bras au-dessus de sa tête, levant le menton et jetant un regard au public, elle souligne visiblement de manière emphatique et stylisée, un contretemps présent dans son chant, elle attire ainsi l'attention et réamorce, en la forçant, l'interactivité avec le public.

#### Planche 5 : Utilisation du banc et verticalité



Gabriel Lemonnier : Marche sur le banc

Eloïse Fouquet : « Ay Caramba ! »

Voyons à présent rapidement à quoi nous pouvons penser en observant certains de ces acteurs descendre au sol, pour s'agenouiller, comme dans le cas de deux autres actrices, que nous nommerons : Jeanne Pottier et Hélène Gallet<sup>384</sup>. Jeanne descend au sol en deux étapes : elle s'accroupit d'abord avant de s'agenouiller tout à fait, posant les deux mains par terre et baissant la tête. Dans ce cas, l'on peut considérer que son geste est polysémique, dans la mesure où il permet de figurer dans un premier temps le corps mort qu'elle évoque dans son texte et auquel elle s'adresse. Dans un second temps, l'on remarque que la position agenouillée est conservée, alors même que l'adresse à cet interlocuteur imaginaire est achevée. Par le croisement avec d'autres éléments sémiotiques, par exemple le timbre de la voix qui reste doux et faible, les mains étendues de manière symétrique la paume orientée à moitié vers le public à moitié vers le sol et le regard cherchant les yeux de certains spectateurs, nous pouvons en déduire que cette position tend ici à signifier une certaine forme de confiance et d'écoute (qu'elle sollicite et qu'elle donne tout à la fois). Dans le cas d'Hélène, nous pouvons également faire le même type d'observation : son action apparaît polysémique, dans le sens où dans un premier temps, le fait de tomber à genoux concordant avec les paroles du chant qu'elle

<sup>384</sup> Voir Planche 6, page suivante.

prononce, semble faire allusion à un anéantissement, une douleur et dans un second temps, avec les mêmes signes caractéristiques que nous avons évoqués dans le cas de Jeanne, sa stature paraît alors d'avantage mettre en avant des indices de confiance et d'écoute. Dans ces deux cas, nous avons donc un niveau sémantique qui est de l'ordre du « moi » en jeu et un second niveau sémantique qui est de l'ordre du « moi » quotidien : l'un sert à maintenir la fiction du jeu, l'autre à démontrer ses capacités en tant qu'acteur et à assurer sa reconnaissance par le public/jury, ce qui renvoie au contexte de l'audition (« Me voici, je suis tel(le), je suis cela »).

#### Planche 6 : Acteurs agenouillés et « sincérité »



Jeanne Pottier : parle agenouillée

Hélène Gallet : chante agenouillée

Enfin, évoquons rapidement les cas que l'on pourrait qualifier de mobilité « stylisée ». Nous distinguerons :

- les propositions purement chorégraphiques, sur lesquelles nous ne reviendrons pas car elles font, somme toute, allusion à un système de conventions relativement différent, qui est celui de la danse.
- les propositions théâtrales incluant des éléments chorégraphiques – notamment dans le cas des parties chantées.

À travers leurs présentations, les participants utilisant ce type d'éléments mettent en œuvre une série de composantes dansées ponctuant leur chanson. Leurs développements s'effectuent selon deux fonctionnalités apparentes : la première illustre le texte et correspond au registre de la chanson de caf-conc'<sup>385</sup> choisi par deux des candidates<sup>386</sup>, la seconde illustre le rythme et correspond au registre d'une chanson de variété choisie par une autre des actrices<sup>387</sup>. Dans le premier cas, la marche des deux femmes se trouve modifiée à partir du moment où elles entrent

<sup>385</sup> À ce sujet, voir notamment Elisabeth Pillet, « Du caf'conc' au music-hall : les souvenirs de Mayol et de Maurice Chevalier », *Belphegor* [en ligne], 11-1/2013, mis en ligne le 05 avril 2013, consulté le 13 mai 2014, URL : <http://belphegor.revue.org/273>

<sup>386</sup> Planche 7, page suivante.

<sup>387</sup> Planche 8, page suivante.



dans ce que l'on pourrait qualifier d'une *corporéité propre au chant* : petits pas rythmiques à partir de la pointe du pied, par exemple.

Les éléments gestuels tendent alors à illustrer des éléments du texte ou plutôt du sous-texte (correspondant la plupart du temps à des suggestions érotiques dans le chant) : par exemple, lorsque l'une d'entre elles prononce le mot « toucher » elle se donne une tape sur le postérieur, lorsqu'elle chante « je vous ferai voir mon savoir » elle réalise un geste suggestif de la main ; on observe le même processus dans le travail de l'autre actrice utilisant ce type d'artifices, qui esquisse à deux reprises le geste de dessiner sa propre silhouette, lorsqu'elle prononce les mots « depuis le temps que j'attends un homme » et « se pose sur ma peau ». Mais nous faisons également face à d'autres types de gestes illustratifs. C'est par exemple le cas du signe de croix que répète à plusieurs reprises cette seconde actrice, lorsqu'elle dit « O mon Dieu ».

**Planche 7 : Gestes destinés à illustrer le texte / sous-texte**



Eloïse Fouquet : Tapes sur le postérieur



Lucie Desbois : Dessine sa propre silhouette

**Planche 8 : Gestes de Margot Pommier destinés à illustrer le rythme**



Illustrations du rythme par des claquements de doigts



Par des claquements de doigts et balancement du corps

Le second cas observé, celui de Margot Pommier (ci-dessus), montre en revanche, nous l'avons dit, un autre type d'illustration, que l'on pourrait qualifier de musicale : elle ne souligne

pas les paroles du chant<sup>388</sup> mais le rythme, par différents éléments : elle claque des doigts (avec les deux mains), bat la mesure avec son pied, tourne légèrement la tête de droite à gauche en la renversant en arrière selon le rythme et la formulation des sons, par exemple. Pourquoi parler d'illustration et non d'accompagnement ? – C'est qu'ici, l'actrice perd le rythme et marque différents retards et arrêts d'un point de vue strictement musical, ce qui laisse penser que le fait qu'elle montre le rythme avec son corps joue alors une fonction illustrative, dans la mesure où son comportement ne fait que suggérer la rythmique, qu'elle ne réalise pas totalement d'un point de vue technique. Ainsi, dans ces deux cas de figure-type, nous assistons à un travail d'acteur orientant de manière consciente la lecture du public vers un ou plusieurs éléments d'interprétation de leur performance, ayant également visiblement pour tâche de renseigner sur leur personnalité artistique (que l'on pourrait, par exemple, qualifier de désinhibée, physique, rythmique, etc.).

Ainsi, le corps envisagé selon l'angle de la mobilité nous renseigne sur plusieurs éléments : il met véritablement en œuvre un langage symbolique polyvalent et polysémique, selon les moyens que son propriétaire utilise, à des degrés distincts (qui peuvent être synthétisés de la manière suivante : soi propre, soi en jeu – conscientisant le symbole / émettant des signes de manière inconsciente). Nous avons retracé plusieurs exemples de cela, à travers des signes ayant différents types de fonctions, allant notamment du métalangage à l'illustration, en passant par la suggestion et l'implication.

Reste finalement à évoquer rapidement la question du corps dans la spatialité – c'est-à-dire le corps des acteurs envisagé à l'intérieur de l'espace qui les contient et dans lesquels ils s'animent. Bien entendu ici, l'espace est commun et constitue une donnée fixe et imposée, dans le cadre de cette audition. Il s'agit d'un espace clos, plan, éclairé de manière totale et uniforme, utilisé pour l'occasion selon un dispositif frontal, dans la longueur. Des bancs sont disposés tout autour de l'espace mais seuls les bancs situés sur le côté du public sont utilisés pour l'assise – ce qui laisse suggérer la possibilité d'une utilisation multidirectionnelle de l'espace et de sa modulation<sup>389</sup>. Il nous appartiendra donc ici d'envisager les corps dans l'espace en termes de positionnement et d'immobilité/mobilité dans les parcours.

---

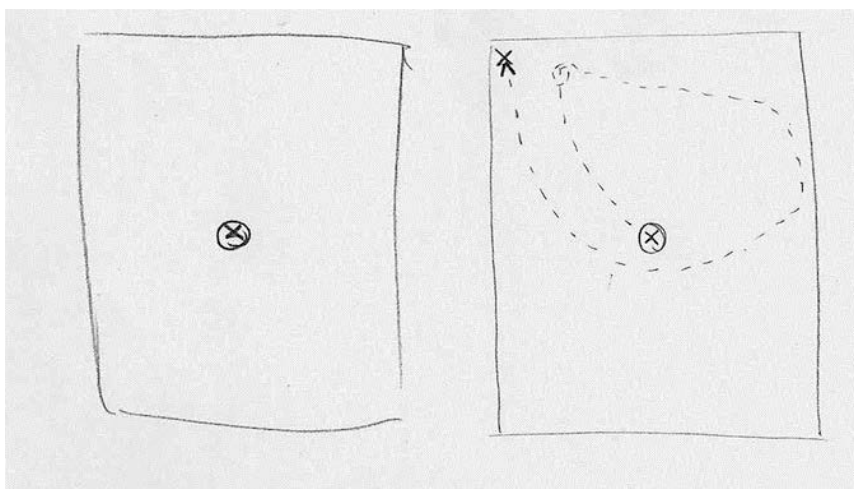
<sup>388</sup> Il n'est pas certain qu'elle les comprenne toutes, d'ailleurs, car il s'agit d'une chanson en langue étrangère.

<sup>389</sup> Mais cette hypothèse structurelle a été éliminée par les membres du jury pour des raisons pratiques. Entretien avec Ali Ihsan Kaleci, *op. cit.*

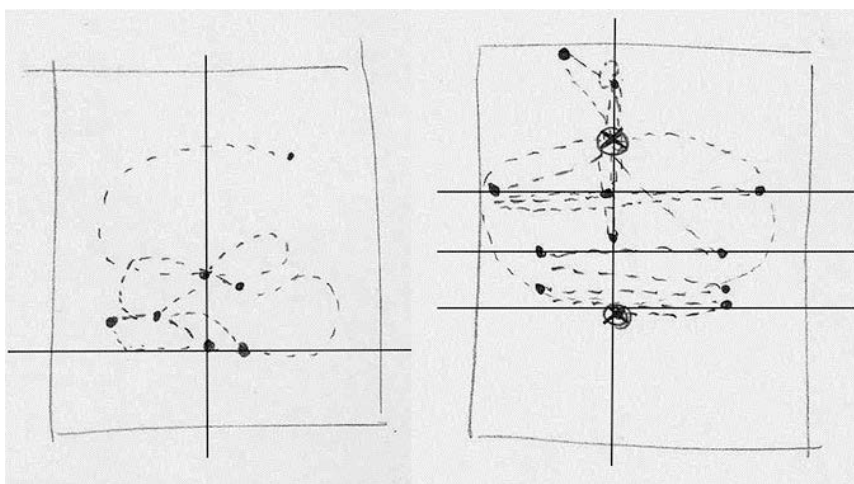


Au sujet du positionnement, nous retiendrons avant tout des travaux présentés par ces acteurs une large tendance à évoluer de manière centrale par rapport à l'espace. Il s'agit ainsi de focaliser consciemment ou inconsciemment le regard du public, en occupant la partie de l'espace la plus évidente à regarder, qui les pose physiquement au cœur de l'attention. Cette centralité est réalisée de différentes manières : soit en occupant un point central dans l'espace (d'une manière plus ou moins rapprochée du public, ce qui permet d'accentuer soit une attention sur les détails, soit une attention sur l'ensemble du corps), comme le font certains d'entre eux ; soit en évoluant autour d'un axe central découpant l'espace dans la largeur. Cette seconde possibilité permet aux acteurs d'évoluer (de manière circulaire ou latérale, par exemple) puis de revenir sur l'axe central pour appuyer certains éléments de leur proposition. D'autres participants, enfin, évoluent directement sur cet axe vertical, en élaborant un parcours se rapprochant et s'éloignant du public, indiquant ainsi une profondeur de champ (cela permet de jouer avec la focalisation du regard).

### Planche 9 : Circulations (exemples)



Plans de circulation dans l'espace (Jeanne Pottier/Gabriel Lemonnier)



Plans de circulation dans l'espace (Eloïse Fouquet/Marion Cousin)

C'est ainsi que l'on voit se dessiner, dans l'espace, différents parcours. Certains sont caractérisés par leur immobilité, d'autres par leur développement aléatoire ou encore, par leur transversalité. Dans le cas des personnes ayant choisi d'occuper uniquement le centre, nous observons une tendance à l'immobilité. Celle-ci semble focaliser l'attention du spectateur sur le corps de l'acteur et sa gestuelle, qui se développe à une *micro-échelle* (sont privilégiés les mouvements des mains et du visage, une attention particulière est portée au travail sur la voix, qui peut être portée ou, à l'inverse, adoucie). Certaines autres propositions se développent selon une circulation complexe et pas toujours lisible pour le spectateur dans le déroulement de la présentation – c'est le cas, notamment, du travail de deux des candidates, qui à force de circuler, font perdre le sens de la lecture de leur proposition<sup>390</sup>. Le public ne retient alors que leur extrême

<sup>390</sup> Voir planche 9, p. 122.

mobilité, ce qui attache d'avantage à l'idée qu'il s'agit d'actrices ayant un penchant pour l'expression physique<sup>391</sup>, attitude qu'elles semblent alors présenter ici, somme toute, comme une qualité, un aspect de leur personnalité artistique. Dans d'autres cas, en revanche, l'on a affaire, ainsi que nous l'avons souligné plus haut, à des propositions quasi-chorégraphiées, où des moments d'immobilité correspondant au récit ou à la description, alternent avec des moments de circulation. Ici, l'on serait presque même tentés de considérer tout à la fois cela avec les éléments d'analyse concernant l'immobilité et ceux concernant l'extrême implication physique, puisqu'elles se situent entre les deux. Enfin, nous noterons que certaines autres propositions, moins élaborées dans leur organisation circulatoire, font apparaître des parcours binaires, au sein desquels deux éléments semblent faire sens : celui du point de départ et celui du point d'arrivée (incluant parfois une halte à mi-parcours). La plupart du temps, ces trajets se déroulent sous la forme d'une traversée latérale de la scène (ou d'une demi-traversée).

De cette manière, nous voyons que le corps, envisagé dans la perspective de la spatialité, permet avant tout aux acteurs que nous avons observés de travailler sur la focalisation du regard des spectateurs et sur l'attention<sup>392</sup>. Plus les acteurs seront immobiles et proches du public, plus ce dernier sera attiré par les détails de son jeu, tant au niveau physique que vocal ; en revanche, plus les acteurs seront mobiles et éloignés du public, plus celui-ci sera attiré par la globalité de ses actions et impressionné par sa performance physique (quelle qu'en soit la qualité de réalisation technique – il s'agit d'un autre point).

Finalement, de cette approche analytique de l'audition par le corps en général, nous pouvons rappeler que ce dernier met en œuvre un système sémiotique particulier, permettant de saisir, simultanément, la personnalité de l'acteur (le « moi » réel) et ce qui est mis en jeu par ce dernier (qui n'est pas toujours un « moi » autre, ainsi que nous l'avons vu). Il s'agit d'un corps quotidien, qui est soumis à une mise en situation par les circulations que celui-ci entreprend dans l'espace, notamment à des fins illustratives, suggestives et implicatives et qui agit tout à la fois comme un outil de focalisation attentionnelle du spectateur, par ses choix de positionnement et d'évolution dans l'espace, où il est en même temps présent et représenté.

---

<sup>391</sup> Aussi appelée communément parfois dans le jargon des acteurs « théâtre physique » ou « théâtre corporel ».

<sup>392</sup> Voir notamment à ce sujet Jerzy Grotowski, *Le Théâtre dans la lignée organique et dans le rituel*, *op. cit.* Encore une fois, rappelons ici qu'il s'agit d'observations faites à partir des présentations. Nous y avons lu ces intentions, ce qui ne signifie pas que ces dernières soient pour autant conscientisées par ces acteurs, en amont, pendant, ou en aval de leur présentation. Il s'agit d'un autre sujet, qui mériterait très certainement d'être traité à part. Nous nous y attacherons plus en détails à travers un autre exemple, en chapitre 5, pp. 171-188.

## **b. Mains qui expriment / Mains qui trahissent**

C'est avec un poème de Nazim Hikmet sur les mains<sup>393</sup> que l'un des acteurs ayant participé à cette session d'audition, Gabriel Lemonnier, a ouvert sa présentation. Le texte nous rappelle la fonction gestique hautement sémiotique des mains dans le processus de la parole<sup>394</sup>, singulière et distincte de la langue en ce qu'elle est, ainsi que le rappelle Roland Barthes à propos des travaux de Ferdinand de Saussure :

« Un acte individuel de sélection et d'actualisation (...) constitué d'abord par les 'combinaisons grâce auxquelles le sujet parlant peut utiliser le code de la langue (...)', et ensuite par les 'mécanismes psycho-physiques qui lui permettent d'extérioriser ces combinaisons' »<sup>395</sup>.

Dans la perspective qui nous occupe ici, comme tout au long de l'étude de cette audition<sup>396</sup>, nous gardons à l'esprit que les gestes considérés se présentent à des niveaux de compréhension distincts, qu'il conviendra de décomposer dans l'analyse<sup>397</sup> :

- le geste en tant qu'il est lié à l'expression brute du texte ou de la situation imaginaire à laquelle il est fait référence dans les présentations (c'est-à-dire en tant que médiateur de la fiction),
- le geste en tant qu'il apparaît comme un élément sémiotique médian entre la personne (acteur), son rôle (fonction représentée) et le public, dans le contexte de la mise en représentation,
- le geste de la main en tant qu'il apparaît comme un élément trahissant l'état émotif réel de la personne dans le contexte où elle se trouve *hic et nunc*.

Ce qui pose problème dans le cas de la mise en situation théâtrale en général, réside précisément dans le fait que l'acte de parole (quelle que soit la forme et les moyens mis en œuvre) devient par principe langage, dans la mesure où il est utilisé dans le cadre d'un système sémiotique complexe, où les signifiants et les signifiés s'échelonnent sur plusieurs plans en abyme, ainsi que les axes de lecture que nous avons proposés le laissent transparaître. C'est-à-

---

<sup>393</sup> Nazim Hikmet, « De nos mains et du mensonge », in *Il neige dans la nuit*, Gallimard, Paris, 1999, p. 99.

<sup>394</sup> Voir à ce sujet : A. Coblenz et G. Ignazi, « Étude anthropologique de la main », in *Bulletins et mémoires de la société d'anthropologie de Paris*, XII<sup>e</sup> série, t. 1, fascicule 4, 1967, pp. 441-453.

<sup>395</sup> Roland Barthes, « Elements de sémiologie », in *Communications*, op. cit., p. 93.

<sup>396</sup> Voir « Portraits d'acteurs en pratique », op. cit.

<sup>397</sup> Ces trois éléments sont déduits de nos observations.

dire que le locuteur étant dans une situation où il est à la fois lui-même et supposé autre que lui-même par projection<sup>398</sup>, sa parole se situe dans cet interstice, entre ce qui est produit par lui-même, ce qui est de l'ordre des conventions élaborées dans la détermination sociologique<sup>399</sup> qui est celle de la représentation théâtrale occidentale et ce qui est de l'ordre de l'imaginaire (récit, texte, situation, rôle, etc.) dont il se fait lui-même le médian en tant qu'individu. L'expression qu'il met en œuvre est donc tout à la fois parole et langage et son geste ne se situe pas uniquement « dans un carrefour entre le concret et l'abstrait »<sup>400</sup>, mais également entre différents niveaux d'abstraction et de concrétude. Et dans le cas qui nous occupe ici plus particulièrement, la situation est rendue d'autant plus complexe qu'il n'existe pratiquement pas, nous le verrons, d'indices permettant de savoir quels comportements correspondent à quel plan sémiotique. Situation qui aboutit souvent à l'auto-constat suivant, de la part des acteurs eux-mêmes : « Je ne sais pas quoi faire de mes mains ! »<sup>401</sup> – Les mains apparaissent alors ici comme l'élément le plus à même de traduire cette tension souvent mal circonscrite dans la pratique, tant elles manifestent volontairement ou involontairement, avec justesse et précision, les différentes strates composant l'état de la personne.

Comme fil conducteur de cette sous-partie, nous choisirons de nous pencher sur l'analyse détaillée du déroulement de la proposition de l'un des participants, Gabriel Lemonnier, du point de vue unique de sa gestique manuelle, puisqu'il s'agit également du sujet de sa proposition. À travers le filtre de cette analyse matricielle, nous verrons se détacher des éléments permettant de réaliser une synthèse, réunissant également des remarques établies à partir des propositions des autres participants.

Au premier degré, Gabriel accompagne le sens du poème qu'il récite par des gestes de précision et d'illustration, notamment. Au second plan, nous constatons que sa gestuelle (parfois la même mais à un autre niveau de sens et parfois, différente et spécifique), nous renseigne également sur sa fonction et sa personnalité d'acteur (que cela soit réalisé de manière consciente ou inconsciente n'est pas la question). Enfin, selon un dernier degré d'analyse, nous pouvons identifier une série de gestes distincts et trahissant son état réel, dans le contexte de

---

<sup>398</sup> Voir chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>399</sup> Roland Barthes, « Eléments de sémiologie », *op. cit.*, p. 102

<sup>400</sup> Geneviève Calbris, « Les gestes qui parlent, sémiologie du geste dans l'expression orale », réal. Pierre Samson, ENS Productions, Labo Lexicométrie et textes politiques – Unité mixte de recherche CNRS-ENS, Série *Mots et Politique*, Paris, 2000.

<sup>401</sup> Remarque générale, observation faite par nous-même de manière régulière au cours de notre enquête de terrain.

l'audition, entre tension et déconcentration<sup>402</sup>. Ainsi que nous le verrons, il s'agit d'une grille d'observation qui pourra être étendue à tous les acteurs ayant pris part à l'audition.

Au premier niveau d'analyse, nous distinguerons les gestes illustratifs et les gestes de précision, notamment. Les gestes illustratifs peuvent eux-mêmes être sous-catégorisés en différents axes de lecture : les gestes indicatifs, les gestes imitatifs et les gestes d'emphase. Selon nos observations, les gestes indicatifs ont pour but de désigner un objet, une personne, un élément évoqués dans le discours et présents dans l'espace réel ou imaginaire, physique ou projeté, appartenant à la catégorie représentée par la proposition théâtrale. Les gestes imitatifs tendent à rendre présent un objet, une réalité imaginaire en la mimant. Les gestes d'emphase sont caractérisés par le fait qu'ils insistent au niveau physique sur un élément formulé verbalement – ils sont souvent pléonasmiques, d'après ce que nous avons pu observer. Notons que tous ces gestes sont co-verbaux<sup>403</sup> et la plupart du temps utilisés de manière parallèle à un ou plusieurs autres éléments sémiotiques. Pour des questions de clarté, nous avons choisi de ne nous attacher ici qu'à la gestique manuelle mais cela aurait tout aussi bien pu être étendu à d'autres éléments allant de l'acoustique vocale, aux mouvements de la tête, par exemple.

Le premier geste illustratif de Gabriel – et peut être le plus immédiat, du point de vue du sens – est celui de ponctuer l'énonciation du poème avec une main (qu'il a portée volontairement devant sa poitrine après l'avoir cachée derrière son dos au commencement de sa proposition, ce qui permet de souligner le fait que son intention est ici délibérément illustrative), durant les trois premières strophes, appuyant ainsi gestuellement et de manière emphatique l'anaphore « vos mains ». Par la suite, avec la même main et au fil de certains éléments visuels évoqués dans le texte, il indiquera de l'index des objets imaginaires : « l'affiche », « les écrans ». L'on remarque que lorsqu'il réalise ce geste, il balaye l'espace avec son doigt face à lui, ce qui implique le public dans l'objet imprécis qu'il indique alors. Et ce geste va se transformer en un élément polysémique d'indication et d'emphase, à partir de l'apparition dans le texte d'une seconde anaphore : « s'ils mentent ». À cet instant, en effet, son index lui sert tout à la fois à souligner gestuellement ces mots dans le discours – en personnifiant alors les gens / objets menteurs évoqués dans le texte – et à désigner le public. Puis Gabriel reprend la même construction gestuelle de la main opposée (gauche), en indiquant tout d'abord

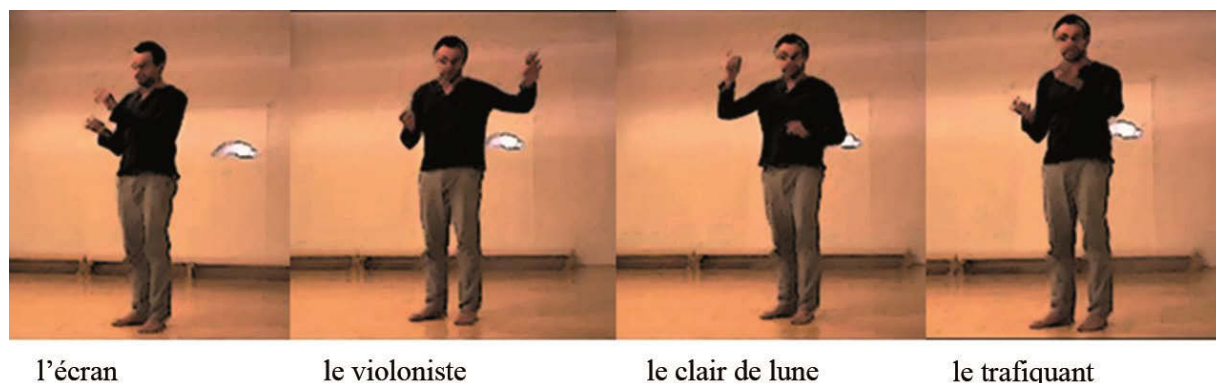
---

<sup>402</sup> Ces axes d'analyse sont déduits de nos observations.

<sup>403</sup> Geneviève Calbris, « Les gestes qui parlent, sémiologie du geste dans l'expression orale », *op. cit.*

d'autres éléments : « le violoniste dans le cabaret » (qu'il situe sur sa gauche), « le clair de lune » (qu'il situe au-dessus de lui), puis en indiquant le public de manière emphatique, lorsqu'il évoque « la tyrannie », « le règne du trafiquant » et « ce monde où la mort nous attend ».

**Planche 10 : Gestes d'illustration indicatifs dans la présentation de Gabriel Lemonnier**



Parmi les propositions des autres candidats observés lors de l'audition, nous pourrions également retenir, d'autres gestes illustratifs. Dans la sous-catégorie de l'imitation, nous pouvons citer l'exemple d'une actrice, qui fait le geste mimé de s'envelopper d'un « long manteau de dentelle blanche », en serrant ses bras contre son corps. D'une autre manière, nous citerons également le cas d'une autre participante, qui réalise une imitation du geste d'une tierce personne, lorsqu'elle cite dans son texte une parole qui pourrait être prononcée par celle-ci : « Voilà que tu souris, toi » – ce disant, elle effectue un léger déplacement d'un pas sur sa droite et indique l'autre (qui est devenu incorporel car projeté à cet instant), avec sa main gauche. D'une manière générale, nous retiendrons tout de même une grande variété et majorité de gestes manuels à caractère emphatique, ce qui laisse supposer que cette spécificité sémiotique apparaît particulièrement conventionnelle dans le langage gestique qui nous occupe ici.

### Planche 11 : Autres gestes illustratifs



Eloïse Fouquet : le long manteau de dentelle blanche

Marion Cousin : « *Voilà que tu souris, toi !* »

À présent, si nous envisageons la proposition de Gabriel selon le second plan d'analyse, pour lequel les signifiants tendraient à renseigner sur la personnalité et la fonction de l'acteur, telles qu'elles sont auto-identifiées par ce dernier (de manière consciente ou inconsciente), nous devons considérer deux éléments signifiants. Tout d'abord, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, Gabriel débute sa proposition les deux mains cachées dans le dos. Il se présente ainsi dans l'entièreté de sa personne, puisqu'il donne ici à voir son corps dépouillé de l'artifice des mains. Il s'agit également d'une posture de confiance, de pouvoir : les mains placées derrière le dos laissent supposer de la personne suffisamment d'assurance pour pouvoir se passer de celles-ci, outil de défense, d'habileté et d'emphase tout à la fois<sup>404</sup>. Nous l'avons vu d'autre part, cette posture est ici polyvalente, dans la mesure où elle lui permet également, selon le premier niveau d'analyse, de faire de son corps une sorte de « mini-théâtre » dont les mains seraient alors les actrices principales : cachées derrière son dos, elles se trouvent comme « en coulisses » avant d'apparaître sur scène, lorsqu'il les dévoile. Mais selon le second niveau d'analyse, elle est manifeste d'une autre intention : celle d'apparaître en sa plus honnête vérité, en tant qu'individu. Et c'est précisément ce niveau de sens qui se dégage également du second élément signifiant que nous soulignerons ici : l'utilisation systématique des mains, paumes ouvertes vers le haut. Comme le souligne Geneviève Calbris, même si le geste qui présente un lien entre son aspect physique et sa signification n'est pas universel mais conventionnel<sup>405</sup> puisqu'il s'agit, nous l'avons dit, d'éléments de Parole<sup>406</sup>, il n'en ressort pas moins que dans la grande majorité des cas, la paume ouverte (quelle que soit la direction dans laquelle elle est orientée) manifeste souvent une intentionnalité liée au champ de la sincérité, de la vérité, de l'absolu ou du tout –

<sup>404</sup> Geneviève Calbris, « Les gestes qui parlent, sémiologie du geste dans l'expression orale », *op. cit.*

<sup>405</sup> *Idem.*

<sup>406</sup> Roland Barthes, *op. cit.*



d'autant plus lorsque ce geste ne vient pas marquer une intention déterminée mais qu'il apparaît comme récurrent et inconscient dans le discours.

**Planche 12 : Mains et sincérité dans la présentation de Gabriel Lemonnier**



Mains cachées dans le dos

Paumes ouvertes vers le haut

Lorsque nous étendons l'observation aux propositions des autres candidats, nous remarquons que celles-ci peuvent être sous-catégorisées en deux axes : les propositions dans lesquelles le comportement des mains indique la composition d'un personnage (c'est le cas de l'une des participantes, par exemple, qui utilise le geste caractéristique de retenir les pans de son châle contre sa poitrine avec ses deux mains, de manière continue, durant toute sa proposition, pour souligner un trait de pudeur et de retenue dans le personnage qu'elle campe<sup>407</sup>) et les propositions dans lesquelles le comportement des mains tend d'avantage à souligner la personnalité de l'acteur. C'est ce que nous observons dans la plus grande majorité des cas. La base semble alors être une posture dans laquelle les bras et les mains sont tout d'abord laissés inanimés et ballants le long du corps, avant d'être animés par des intentions d'illustration emphatique, le plus souvent. Cette posture généralement initiale et finale, renvoie à l'image d'un acteur « émetteur-récepteur », qui s'anime au gré des paroles qu'il prononce, sans abandonner ce qu'il est mais en établissant un léger décalage avec lui-même, à partir du moment où il s'anime – il devient alors *interprète*<sup>408</sup> et c'est dans cette fonction qu'il incarne, qu'il se présente au public. Souvent d'ailleurs, ses gestes d'emphase et d'indication laissent voir aux spectateurs la paume des mains, qui prend une importance insoupçonnée, ainsi que nous l'avons souligné plus haut.

<sup>407</sup> Voir Planche 2, p. 114.

<sup>408</sup> Nous reviendrons sur cette notion.

Selon un troisième et dernier niveau d'analyse, nous remarquerons enfin que certains éléments gestuels apparaissent de manière non contrôlée et presque *parasitaire* dans la présentation de Gabriel. Par exemple, il se frotte le nez ; il frotte nerveusement son pouce et son index l'un contre l'autre et cela de manière répétitive ; durant son discours, lorsque ses deux mains se trouvent devant sa poitrine et que l'une d'entre elle s'anime, la seconde reste suspendue en l'air, oubliée. Ces éléments ne font visiblement pas partie de la construction de Gabriel mais semblent manifester un état-tiers de l'acteur : celui de sa situation humaine de personne en position de danger, de stress, dans le contexte présent (ici, l'audition mais cela pourrait tout aussi bien concerner le contexte d'une représentation devant un public). Il s'agit de gestes qui trahissent véritablement l'acteur : ils viennent contredire l'image que ce dernier tente d'imposer par sa gestuelle de présentation de soi et ils parasitent la construction gestique intelligible (si simple soit-elle) mise en place par celui-ci.

Des éléments de ce type sont récurrents chez tous les acteurs qui se sont présentés lors de cette audition, à des degrés divers et selon des formes variées. Une participante se cache subrepticement la bouche avant de chanter, une autre soulève les paumes de ses mains dans les instants difficiles de son chant, une autre encore balance les bras lorsqu'elle marche, etc. Parfois, les tensions sont masquées habilement au niveau des mains mais sont traduites par d'autres signes : la voix qui tremble, un pied qui s'agite nerveusement, les orteils qui se soulèvent sans raison, par exemple. Finalement, nous nous rendons à l'évidence que ces signes visibles sont en quelque sorte éliminés par convention dans l'esprit du public comme dans celui de l'acteur : manifestant la réalité brutale de son état, ils ne sont pas pris en compte dans le rapport d'interaction public/acteur, en raison de leur caractère inopiné, malgré leur existence<sup>409</sup>.

Nous avons ici observé en détail ce que les mains pouvaient manifester en tant qu'outil sémiotique, dans le processus théâtral observé. Ce qu'il nous apparaît important de retenir ici concerne plusieurs points. Tout d'abord, nous notons qu'il est possible d'établir une grille d'analyse permettant de décrypter, en quelque sorte, le langage manuel dans le cadre de la performance de l'acteur en situation de jeu. De l'analyse de celle-ci, nous remarquons une forte tendance chez les acteurs à mettre en œuvre au premier plan une gestique illustrative, tendant à renforcer le sens du texte ou de la situation qu'ils présentent. Nous notons également qu'un second degré de langage gestuel renseigne le spectateur sur la personnalité que souhaite laisser

---

<sup>409</sup> Mais ils sont notés scrupuleusement et repris lors de l'entretien oral, par les membres du jury de l'audition.

transparaître l'acteur : sincérité, naturel ou au contraire, composition. Au troisième degré, nous avons souligné que les gestes non contrôlés trahissant l'état de l'acteur sont comme effacés, par convention, de l'ensemble des signes faisant sens au cours du jeu. Il semble donc qu'il existe une modalité préalable à tous les codes de jeu, selon laquelle un tri est inconsciemment effectué par l'observateur entre les conventions conscientes destinées à faire sens et celles, inconscientes, faisant obstacle ou parasitant le sens : c'est une autre manière de formuler la convention de l'illusion, qui apparaît alors toujours principielle et nécessaire à la représentation théâtrale – nous reviendrons sur cette question dans le chapitre suivant<sup>410</sup>.

### **c. Les yeux, miroirs de l'âme**

À propos de l'œil également, il a été écrit et dit de nombreuses choses<sup>411</sup>. Nous ne reviendrons pas dessus, dans la mesure où notre objectif n'est pas de dresser un inventaire de codes et de signes à disposition, mais plutôt de constater empiriquement la façon dont les éléments les plus immédiats de cette palette permettent de dégager des pistes, dans le cas qui nous occupe, à partir d'une tentative d'approche synthétique du jeu de l'acteur en termes sémiotiques. Affirmer que l'œil est un élément de sens incontestable, est, bien entendu, un cliché, dans ce sens. « Miroir de l'âme », « fenêtre des sentiments », les expressions pour désigner l'œil dans le langage courant et en général ne manquent pas ; l'œil de l'acteur apparaissant alors comme la quintessence de l'expression des émotions et des sentiments.

Nous avons vu en première sous-partie de ce chapitre de quelle manière les circulations et la mise en corps des signes par les acteurs permettaient d'orienter le regard du public sur certains éléments et combien le visage paraissait alors être mis au cœur de l'attention. Bien entendu, rappelons-le, l'élément le plus significatif dans la zone du visage est généralement admis comme étant le regard<sup>412</sup>. C'est ainsi que nous retiendrons ici une lecture en trois axes principaux, distincts selon le degré de précision et d'adresse du regard<sup>413</sup>. Dans un premier temps, nous considérerons le regard que l'on pourra qualifier de flou ou d'imprécis. En second lieu, le regard précisé, orienté vers un point particulier de l'espace ou vers un objet ou un

---

<sup>410</sup> Chapitre 4, pp. 139-163.

<sup>411</sup> Voir notamment Roland Barthes, *Essais critiques*, « La métaphore de l'œil », Seuil, Paris, 1991.

<sup>412</sup> Geneviève Calbris, *op. cit.*

<sup>413</sup> Ces axes sont déduits à partir de nos observations.

interlocuteur déterminé. Enfin, nous considérerons le regard annulé, en raison d'un détournement des yeux ou d'une occlusion des paupières, notamment.

Avant de plonger dans cette courte analyse, notons le fait remarquable que nous n'avons pu véritablement être en mesure de dégager des axes de lecture relatifs à la mobilité du regard – pour la simple raison que les yeux ont été ici utilisés par les acteurs de manière très orientée, précise et marquée, sans qu'il soit possible d'observer par exemple des glissements, des roulements ou d'autres mouvements variés du globe oculaire. La plupart du temps, le changement d'orientation du regard s'accompagne d'une modification de la direction de la face, excepté dans les cas d'occlusion ou d'abaissement des yeux. D'autre part, notons également que le reste du visage est généralement très peu mobile – exception faite de la bouche et des mâchoires : nous n'observons que des mouvements presque imperceptibles des sourcils, des joues, du front, par exemple. Somme toute, pour cette raison, lorsque nous évoquerons les regards, nous ne ferons allusion ici *qu'aux* regards, à l'exception de tout autre mouvement du visage.

Le premier des axes de lecture du regard que nous avons dégagé ici concerne une utilisation des yeux sans objet de direction précis. Cela se manifeste de deux manières distinctes. La première consiste en un abaissement ou une élévation des yeux, vers le sol ou vers le haut. Lorsque les yeux sont dirigés vers le sol sans qu'il soit pourtant possible de distinguer une orientation précise du regard, cela marque souvent une attitude indiquant la réflexion, le retour à soi-même. Ainsi, Gabriel Lemonnier, dont nous avons analysé la proposition plus haut, paraît représenter ainsi la pensée du poète en train de se construire. Ce mouvement du regard est alors accompagné d'un silence, d'un suspens dans la déclamation du texte. Dans le cas d'une autre participante, ce mouvement du regard accompagne une série d'autoréflexions mises en œuvre par le personnage qu'elle incarne. À l'inverse, lorsque les yeux sont orientés vers le haut, ils paraissent manifester un état de recherche plus technique, plus spécifique. Par exemple, dans le cas d'une autre candidate, les yeux, orientés vers le haut sans direction précise, soulignent de manière emphatique la hauteur de ton du chant qu'elle prononce et par analogie, dirait-on, la hauteur de sentiments que celui-ci est censé évoquer. En second lieu, nous parlerons du regard flou fixé sur la ligne qui surplombe au loin la tête des spectateurs. Nous remarquons que ce type de regard est utilisé abondamment par les acteurs que nous avons observés, dans des situations voulues particulièrement émotionnelles. D'une manière parodique, l'une d'eux utilise cet élément lorsqu'elle chante, par exemple. Le regard non

orienté, imprécis, semble ainsi marquer de manière claire et lisible un état profond, que celui-ci soit celui de l'ordre de la réflexion ou de l'émotion.

Le second axe de lecture que nous avons dégagé concerne l'emploi d'un regard nettement orienté. Nous distinguerons plusieurs utilisations qui ont été faites de cela par les acteurs que nous avons observés. Certains d'entre eux concernent des interlocuteurs ou des objets imaginaires : le regard tourné vers eux les fait en quelque sorte exister également aux yeux du public, par convention. Il s'agit d'un procédé couramment utilisé et nous noterons par exemple le cas de cette actrice, qui s'adresse à différents interlocuteurs imaginaires ou encore cette autre candidate, qui s'adresse au corps supposé présent d'un défunt. Les objets imaginaires sont également représentés par le même processus. C'est un procédé qu'utilise, par exemple, l'une des participantes, lorsqu'elle évoque un « rideau de tulle à la fenêtre », ou un autre, lorsqu'il contemple les étoiles. L'utilisation de ce type de regards permet de rendre presque tangible un univers et un espace imaginaire et malléable, auquel adhère le public dans la mesure où l'acteur le représente par son regard.

D'une manière quelque peu similaire mais plus réaliste, citons également sans nous y attarder, le cas de l'orientation du regard sur des objets, partenaires, éléments réels. Pour l'audition qui nous occupe ici, nous pourrions citer l'exemple de cet acteur qui fixe la paire de chaussures qu'il a déposée devant ses pieds, au commencement de sa présentation. Cependant, le regard orienté le plus communément utilisé par les candidats que nous avons observé ici – et cela de manière unanime – est l'orientation du regard vers les yeux des spectateurs. Il s'agit ici d'un signe d'adresse qui permet de souligner le statut de l'acteur à tous les niveaux, ainsi que d'introduire, de maintenir et de rappeler constamment la situation de jeu à mesure que celle-ci se déroule. Bien entendu, cette orientation des yeux est tout à fait polyvalente et polysémique, selon la proposition et la situation qu'elle met en jeu. Dans l'un des cas observés, par exemple, l'actrice cherche du regard les yeux d'un, puis de plusieurs spectateurs particuliers, qui lui servent d'interlocuteurs directs, de partenaires de jeu, en quelque sorte. En revanche, dans d'autres situations, les spectateurs sont regardés selon une orientation moins précise des yeux, de manière globale – c'est-à-dire que ces actrices ne s'adressent pas à une personne en particulier (ce qui souligne une certaine forme d'intimité, nous l'avons vu) mais, au contraire, à la foule en bloc (attirant ainsi d'avantage l'attention sur leur circulation, l'adresse en général). D'autre part, rappelons que l'orientation du regard étant dans l'extrême majorité des cas en adéquation totale avec l'orientation du visage, il en ressort une grande utilisation du visage face

public – le détournement (partiel ou total) prend alors un sens tout à fait important, dans chaque situation donnée.

Le dernier axe de lecture que nous avons ici dégagé, concerne justement le détournement ou l'occlusion du regard par abaissement partiel ou total des paupières. Ici encore, nous observons différents cas de figure. Le premier, littéral, concerne l'illustration du sommeil, dans la situation qui nous occupe ici. Dans un second sens, les yeux fermés (ou abaissés) paraissent signifier une concentration profonde, un autocentrement. Cécile effectue ainsi la première partie de sa proposition les yeux mi-clos, alors qu'elle évoque la concentration de l'actrice avant d'entrer en scène. Ces deux premiers éléments sont caractéristiques de l'illustration par imitation. Dans d'autres situations fréquentes, nous observons les acteurs fermer très momentanément les yeux, juste avant d'évoquer un élément légèrement émotionnel ou un souvenir. Cela est distinct de l'occlusion du regard plus appuyée, en fonction du degré d'émotion censé être évoqué par l'acteur. Prenons l'exemple de l'une des participantes. Lorsqu'elle évoque un souvenir légèrement ému, elle réalise un petit clignement des yeux avant de prononcer : « Je me souviens... » ; mais en simulant une émotion de tristesse profonde, elle abaisse les yeux et les paupières progressivement avant de les fermer en disant : « Elle [...] pleurait contre la vitre à petit bruit ». L'exemple le plus commun et le plus pratiqué de cette utilisation de l'occlusion du regard se trouve manifesté chez un grand nombre de ces acteurs, dans le chant : comme pour souligner un retour intime à soi-même, tout en étant censé provoquer une émotion à la fois chez l'acteur et pour le public. Ces derniers chantent ainsi en fermant les yeux ou détournent le regard vers le sol (nous ne considérons ici que le geste et non la qualité d'exécution, qui n'appartient pas au registre direct des intentions mais à des questions d'analyse purement technique, ce qui n'est pas ici notre sujet). De cette manière, l'occlusion ou le détournement des yeux, la plupart du temps et en dehors des cas d'imitation, souligne de manière emphatique l'état émotionnel de la personne mise en jeu et permet au public de distinguer le degré de profondeur de celui-ci.

À travers l'observation empirique, nous avons ainsi dégagé différents modes d'utilisation du regard par les acteurs, allant de l'imprécision significative à sa suppression par occlusion ou détournement. L'acteur regardé est ici également celui qui regarde et qui voit. Et la direction de ses yeux est bien souvent destinée à renseigner sur deux points principaux : l'état interne et l'élément sur lequel il conviendra de focaliser. Lorsque les yeux sont fixes, face public ou au contraire tournés vers soi-même (car fermés ou mi-clos), l'acteur appelle le spectateur à

le regarder lui-même. En revanche, lorsqu'il pose son attention sur un objet autre, il dirige alors la concentration du public vers ce qu'il voit lui-même. Avant d'exprimer l'émotion, l'œil apparaît ainsi comme l'outil marquant par excellence le jeu des intentionnalités complexes à l'œuvre dans l'exécution théâtrale.

À travers l'étude tripartite menée dans ce chapitre, nous avons observé les acteurs ayant participé à une audition selon trois directions de lecture : le corps dans l'espace, les mains comme outil d'expression, les yeux comme vecteurs de l'état émotionnel. Nous avons vu que le corps envisagé dans sa globalité et en tant qu'élément mobile dans l'espace de jeu, de la même manière que les yeux dans le visage, participent à la construction de l'espace théâtral en permettant l'orientation du regard du spectateur vers les éléments spatio-temporels d'une part et vis-à-vis de l'état interne, d'autre part. Ces deux pôles sont relayés par les mains, qui agissent comme objet de transmission du discours et de l'état par excellence, établissant ainsi une sorte de pont entre le corps physique existant dans l'espace du jeu et l'incorporité des émotions manifestées par l'acteur en jeu. Celles-ci sont particulièrement mises en valeur par une palette de procédés, variables selon les individus, agissant jusqu'à faire apparaître une véritable symbolique de la sincérité, multiple comme ses sujets mais toujours cachée au cœur des présentations, ainsi que nous l'avons vu, par des jeux de positionnement et de circulation, de mains, de regards.

De cela, il peut être dégagé plusieurs points. Par convention, nous admettons en tant que membre du public, avoir face à nous un acteur dont la fonction est de représenter une situation irréaliste ou du moins projetée. Il s'agirait de la convention primaire et nécessaire à la mise en œuvre de la théâtralité<sup>414</sup>. Cette convention est rappelée tout au long du processus théâtral, par différents signes, que sont par exemple, les circulations courantes de face, les regards dirigés vers le spectateur, ou encore l'utilisation des mains par illustration et présentation de soi dans sa fonction, ainsi que nous l'avons vu. Quel que soit le registre dans lequel ont évolué les acteurs observés dans le cas présent, ces éléments ont pu être dégagés comme des points communs structurant le code nécessaire à la mise en œuvre du théâtre en tant que langage. Les manifestations singulières de celui-ci, dans les registres et la variété des interprétations et des choix, apparaissent alors ici comme des signes de paroles singulières.

---

<sup>414</sup> Voir également à ce sujet chapitre 2, pp. 78-99.

D'un point de vue général, lorsqu'on évoque l'idée des conventions au théâtre, il vient facilement à l'esprit l'idée de traditions extrêmement codifiées, que Jerzy Grotowski lui-même qualifiait de théâtres « de la lignée artificielle »<sup>415</sup>. Et il semble généralement admis que la représentation théâtrale contemporaine européenne est libérée, en quelque sorte, de ces types de procédés, notamment depuis les apports du naturalisme au théâtre<sup>416</sup>. Rappelons pour mémoire ce qu'en disait justement Grotowski :

« Si le théâtre est plutôt d'orientation dominante artificielle, c'est le signe qui décide. C'est le signe, alors ce n'est pas cent pour cent fluide, mais c'est très net. [...] C'est comme un langage.

Alors dans la lignée organique, c'est les impulsions. Les impulsions sont nées comme dedans le corps. Mais on ne peut pas dire si c'est purement physique. Moi-même, je suis totalement convaincu que ce n'est pas tout court physique. Mais il y a un effet physique. [...] C'est comme la vie du dedans du corps, qui dans certains moments peut s'articuler dans le geste mais c'est dans la totalité de l'organisme, que l'on voit le phénomène. »<sup>417</sup>

Il apparaît de nos observations empiriques réalisées dans ce cas précis que le jeu des acteurs que nous avons analysé ne se situerait, somme toute, ni dans « la lignée artificielle » ni dans « la lignée organique »<sup>418</sup>. En effet, les gestes qu'ils effectuent sont tous personnalisés et en quelque sorte manifestés par eux d'une manière tellement singulière qu'ils nous semble qu'ils doivent être considérés tout d'abord comme des éléments de parole particulièrement diversifiés et individuels, au sein d'un langage dont le maillage de la grammaire et des éléments de vocabulaire communs est relativement lâche, permettant ainsi une singularisation infinie de la parole, jusqu'à ce qu'elle semble même se confondre avec la langue<sup>419</sup>. D'ailleurs, soulignons encore une fois le fait que la plupart des éléments de sens apparaissant communs et clairement lisibles sont des marques ramenant à la valorisation de l'individu, de préférence en sa plus sincère vérité. Ce qui est donné à voir, ce n'est ainsi ni tout à fait la fiction ni tout à fait l'acteur qui l'incarne mais une sorte d'entre-deux, manifesté tout à la fois par des codes lisibles et par des signes complexes et non calculés, tendant à laisser affleurer, de manière visible et audible, « la vie du dedans »<sup>420</sup>.

---

<sup>415</sup> Jerzy Grotowski, *Le Théâtre dans la lignée organique et dans le rituel*, op. cit.

<sup>416</sup> Voir à ce sujet, notamment Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes-Sud Papiers, Centre National du Théâtre, Paris, 1999.

<sup>417</sup> Jerzy Grotowski, *idem*, cassette n°1-A.

<sup>418</sup> *Ibid.*

<sup>419</sup> Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », op. cit.

<sup>420</sup> Jerzy Grotowski, *ibid.*



Pour autant, dans la mesure où ceux-ci sont rendus compréhensibles pour le spectateur qui les lit, ils appartiennent au langage sémiotique qui peut être, comme le soulignait Charles Darwin, ne sont que des mouvements héréditaires, transmis de génération en génération, par l'habitude et l'imitation entre les individus d'une société donnée :

« L'accomplissement de mouvements ordinaires [...], sous l'empire d'impulsions [...], est devenu habituel chez nous et les animaux ; il en résulte que, lorsque des actions d'une espèce quelconque ont été étroitement associées avec une sensation ou une émotion, il semble naturel que des actes [...], bien qu'absolument inutiles, soient accomplis d'une façon inconsciente, par suite de l'habitude et de l'association, sous l'influence d'une sensation ou d'une émotion... »<sup>421</sup>

Mais avant que de se contenter d'imaginer que ces signes seraient uniquement ici le fruit de la transmission héréditaire d'habitudes diverses propres à une série de comportements culturels et non le résultat de la mise en application d'un savoir-faire particulier, il nous appartiendra de considérer de quelle manière cette articulation entre langage et parole se construit dans les réflexions générales sur le jeu de l'acteur, pour aboutir à la mise en œuvre du modèle structurel que nous avons observé empiriquement dans ce chapitre.

---

<sup>421</sup> Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et l'animal*, ed. C. Reinwald, Paris, 1890, p. 67



**Photographie 7 Séance de travail dirigée.** Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : fotogr. Pos. Num. couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : direction Ali Ihsan Kaleci, Paris, CRT St. Blaise, 20 octobre 2011, n° de série du lot : 15.

## CHAPITRE QUATRE

# L'ÉMOTION COMME CONVENTION DE VÉRITÉ

Au cours du chapitre précédent, nous avons plongé dans l'analyse détaillée des présentations réalisées par un groupe de candidats, lors d'une audition pour la formation « Autonomie de l'Acteur ». Bien entendu, si l'on souhaitait se pencher plus en détails sur les éléments permettant de guider ce type d'analyse et sur ce qu'ils supposent en termes de réflexion théorique, il serait tout d'abord primordial de souligner que dans le champ la sémiologie du théâtre, il a été écrit et dit quantité de choses – et nous ne reviendrons pas dessus tellement leur multiplicité est grande, car il ne s'agit pas tant pour nous de considérer les références dans le domaine de la codification et de la sémiologie<sup>422</sup>, que d'envisager selon quelles conditions et dans quelle mesure ces théories viennent interagir avec les cadres stricts de la pratique des acteurs. Les codes qu'ils mettent en jeu sont-ils une forme de langage conscientisée et développée au sein d'un phénomène systémique déterminé ou bien, au contraire, ne s'agit-il, dans leur travail, que de la mise en œuvre de processus de communication inconscients, en dehors de la mise en œuvre de toute forme d'intentionnalité artistique particulière ? Au bout du compte, en tant que spectateur, qu'est-ce qui nous permet d'identifier le sens des signes mis en œuvre par l'acteur en jeu ?

Il nous semble que ce questionnement renvoie, directement et premièrement, à la problématique du rapport entre pensée herméneutique et pratique d'une part, ainsi que du rapport entre langue et parole et vis-à-vis de la transmission des conventions, d'autre part. Sur quoi celle-ci est-elle fondée en pratique, en théorie, dans l'interstice entre ces deux notions ? En quoi renseigne-t-elle sur ce qui se partage en commun dans l'expérience théâtrale, du plateau à l'assistance ? Il nous semble qu'afin de tenter un début de réponse, il est primordial

---

<sup>422</sup> Qui sont, nous l'avons dit, extrêmement fournies, depuis les théories de Patrice Pavis, aux travaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux sur le spectateur ou d'Odette Aslan sur l'acteur, notamment.

d'envisager de quelle manière ces éléments sont perçus tout à la fois de l'intérieur – c'est-à-dire par ceux qui émettent ces signes – et de l'extérieur – c'est-à-dire par ceux qui reçoivent ces signes. Pour cela, nous nous arrêterons tout particulièrement sur une séance s'étant déroulée lors de la dernière session de la formation « Autonomie de l'Acteur », en 2013. Lors d'une intervention, le directeur y a exposé aux participants, qu'il constatait chez les acteurs une tendance à vouloir exprimer « la vie du dedans »<sup>423</sup> par des signes manifestes et externes tout en restant *sincères*<sup>424</sup> mais que cela se traduisait souvent, en pratique, par une absence de connexion véritable entre l'intention et l'action. À ce problème, il propose alors une approche personnelle formulée à travers le filtre d'une conception bilingue franco-turque des éléments symbolisés dans le jeu de l'acteur<sup>425</sup>, selon laquelle la quête de sincérité de ce dernier correspondrait d'une manière plus juste à ce que l'on pourrait appeler la recherche d'un état (*hal*), faisant référence à un stade de connaissance humaine profond et permanent et dont la genèse serait strictement intime à chacun. Dans ce chapitre, nous aurons pour objectif de nous saisir de ce point de vue singulier et de le confronter à l'opinion commune et la littérature conventionnelle sur le théâtre.

Mais avant que d'entrer dans l'analyse de cet épisode, revenons rapidement sur les acquis théoriques concernant la sémiologie du jeu. Dans ses travaux, Patrice Pavis<sup>426</sup> insiste tout d'abord sur certains éléments fondamentaux dans la construction de la pensée sémiotique du jeu. Il s'agit bien entendu, tout d'abord, de l'identification du geste comme élément mimétique d'une part – dans la perspective aristotélicienne<sup>427</sup> – mais il s'attarde surtout sur les théories brechtiennes du *gestus*<sup>428</sup>, ce qui apparaît comme un élément interstitiel entre le geste individuel et le geste codé socialement.<sup>429</sup>

Ainsi, pour Pavis, le *gestus* brechtien se trouve décliné en différents avatars dans la création théâtrale contemporaine<sup>430</sup>, sous l'influence d'autres théories, dont notamment

---

<sup>423</sup> Jerzy Grotowski, *La Lignée organique au théâtre et dans le rituel*, op. cit.

<sup>424</sup> Voir chapitre précédent, pp. 109-137.

<sup>425</sup> Voir « La structure de l'état », pp. 412-415 (transcription partielle de la séance), tome 2. Référencé en Sources Premières : Ali Ihsan Kaleci, *Quelques mots sur l'état*, transcription d'une séance de travail, Paris, 14 octobre 2013.

<sup>426</sup> Notamment, Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit. et *Éléments de sémiologie théâtrale*, op. cit.

<sup>427</sup> Voir Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, ed. Le Livre de Poche, Paris, 1990 : « Ceux qui imitent imitent des gens en action. [...] Ceux qui imitent imitent tous ces gens en train d'agir et de réaliser quelque chose ».

<sup>428</sup> Notamment Bertold Brecht, « Petit Organon pour le théâtre », L'Arche Editions, Paris, 1997.

<sup>429</sup> Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, op. cit., pp. 67-70

<sup>430</sup> *Ibid.* notamment chapitre V : « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine ».

l'anthropologie du geste à partir des travaux de Marcel Mauss<sup>431</sup>, la théorie de l'*habitus* de Pierre Bourdieu<sup>432</sup>, ainsi que les *gender studies*, notamment. Mais de toute manière, finalement, il apparaît que l'acteur se présente comme un vecteur sémantique au sein de la représentation théâtrale, dont le moindre comportement reflète la société « qu'il 'imite' et dont il fait partie »<sup>433</sup> et dont les gestes, « métonymie [de son] comportement corporel global, [permettent] l'identification du spectateur au personnage et la production de l'illusion référentielle. »<sup>434</sup> Dans ce sens, tout élément mis en œuvre dans le jeu de l'acteur apparaît lisible par le public, d'un point de vue sémiotique.

Bien entendu, ainsi que l'a largement souligné Marie-Madeleine Mervant-Roux dans ses travaux sur le spectateur<sup>435</sup>, ce dernier ne peut être uniquement considéré comme celui dont la fonction est de lire et d'interpréter les signes mis en œuvre dans la représentation. Elle souligne, en effet, combien le spectateur joue un rôle complexe dans le processus théâtral, dans la mesure où « tout en regardant, il [agit...] en représentant du monde d'où il vient »<sup>436</sup>. De cette manière, la fonction du spectateur apparaît relever tout à la fois des questions de lecture et d'interprétation, en tant que destinataire de l'œuvre mais également et surtout, de comparse de l'effectuation *ici et maintenant* de la représentation théâtrale, comme événement collectivement vécu :

« Là où l'on ne voyait que des récepteurs éventuellement partenaires, on aperçoit une figure collective très active en amont de la représentation, puisque c'est elle qui fonde la fonction dramatique spectaculairement incarnée par les gens de théâtre, mais assumée aussi par l'ensemble de ceux qui vont être, avec eux, des porteurs de fiction. »<sup>437</sup>

La représentation théâtrale est donc extrêmement complexe, également du point de vue de la multiplicité des systèmes symboliques qu'elle met en œuvre, tant au niveau des personnes qu'au niveau des ensembles sémiotiques. Et si « [le spectateur] est une figure faite de strates de mémoire »<sup>438</sup>, ainsi que le souligne encore Marie-Madeleine Mervant-Roux, nous pourrions

---

<sup>431</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie* XXXII, 3-4, 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

<sup>432</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, les Editions de Minuit, Paris, 1980.

<sup>433</sup> Pavis, *op. cit.*, p. 82

<sup>434</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>435</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur*, *op. cit.*

<sup>436</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur...*, *op. cit.*, p. 17

<sup>437</sup> *Idem*, p. 28

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 30

certainement en dire autant de l'acteur, qui est l'agent par excellence de la transmission-interprétation-lecture des systèmes de signes à l'œuvre dans l'acte théâtral.

Finalement, même si la fonction de ce dernier a évolué en Europe à travers les époques et les courants artistiques, comme l'a précisé Odette Aslan<sup>439</sup>, il n'en reste pas moins celui qui, détaché du reste de la foule, agit devant elle<sup>440</sup>. Dans cette perspective, différentes méthodes de travail sont développées au fil du temps, afin de lui permettre de mettre en œuvre cette fonction.<sup>441</sup>

Ces éléments de sens sont développés à travers différentes « méthodes » et « techniques » de jeu, s'inscrivant dans une sorte de dialectique entre ce que l'on pourrait considérer comme la traduction des mouvements intérieurs de l'être humain représenté (sentiments, passions, « mouvements de l'âme », etc.) et ses mouvements extérieurs (gestes, actions, etc.). C'est-à-dire que ces systèmes tendent soit à traduire à l'extérieur ce qui est provoqué de l'intérieur – c'est le cas par exemple des travaux mis en place par Delsarte, Copeau, Dullin, Stanislavski, Antoine, Tchekhov, Grotowski, etc. ; soit ils tendent, à l'inverse, à saisir les subtilités des gestes (ou *gestus*) manifestés pour mieux se retourner vers le vécu émotionnel ou intellectuel, interne – c'est le cas, grossièrement, des travaux mis en place par Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov et Brecht, bien entendu<sup>442</sup>. De ces complexes et multiples développements, il apparaît que le statut de l'acteur – si ce dernier est considéré comme porteur de signes – se trouve en constante redéfinition, en fonction des créations auxquelles il prend part tout au long de sa carrière, ainsi que le souligne Odette Aslan<sup>443</sup>. Et finalement, cette constante redéfinition de l'art se trouve bien évidemment transposée par principe à tous les protagonistes et éléments constitutifs de la représentation théâtrale, en tant qu'ensemble fusionné de tous ces systèmes symboliques<sup>444</sup>.

De cette manière, l'on pourrait considérer, au terme de ce très succinct aperçu des réflexions existantes concernant la sémiologie du jeu de l'acteur, que celle-ci existe (et même préexiste, en un certain sens) dans la définition même de ce qui fait un acte théâtral et par

---

<sup>439</sup> Voir notamment Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>440</sup> *Idem*, p. 203

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>442</sup> *Ibid* (pour tout le paragraphe).

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> Voir également à ce sujet le chapitre 2, pp. 78-99.

extension (ou, à l'inverse, synthèse) de ce qui fait un acteur professionnel. Pourtant, les éléments singuliers qui la fondent sont aussi multiples et complexes qu'il existe de créateurs – et peut être même, d'individus y assistant. Quand bien même, ces éléments se trouvent structurellement présidés par certains points fondateurs que sont, ainsi que nous le rappellent les grands axes théoriques que nous venons de survoler : l'illusion principielle, l'imitation, l'acte collectif nécessairement social par définition. Et finalement, ce sont ces éléments avant tout et *a priori*, qui nous permettraient d'identifier et de comprendre le phénomène théâtral en tant que tel et parce qu'ils sont des conventions. Et c'est de ces principes structurels fondateurs que découleraient les ensembles variables de signes à l'œuvre au théâtre, lorsque la problématique est envisagée par le corps scientifique.

Pourtant l'on se rendra compte, dans le cas qui nous occupe ici, que lorsque la question est envisagée dans la perspective d'un croisement linguistique entre le français et le turc – qui est également et bien entendu un croisement culturel, la perception de cet état de faits semble se renverser, dans la mesure où se trouve établie, au niveau linguistique, une distinction entre différents types d'états, non pas liés à des sentiments mais à un fonctionnement presque spirituel (car liés à l'esprit). À partir de cette approche, nous envisagerons à travers un regard critique, l'ensemble des opinions communément admises, concernant notamment la question de l'état et de l'émotion. C'est ainsi que nous verrons comment, à travers l'exemple du bilinguisme, se révèle la complexité de l'objet théâtre, dans le prisme du jeu de l'acteur, en termes de sémiologie et de codification. Et nous remarquerons que ce qui est souvent pesé à l'aune de la *complication* (pour paraphraser Edgar Morin<sup>445</sup>), l'est moins souvent à l'aune de la *complexité*, dans la littérature sur le théâtre.

- **Le jeu qui fait signe**

Il est, tout d'abord, frappant de constater le fort contraste entre la pensée du directeur de la formation<sup>446</sup> (à partir de ce croisement entre la pensée turque et la pensée du théâtre occidental) et l'importance donnée par les acteurs dans la littérature critique et dans les discours communs, à ce que l'on pourrait qualifier de « vie intérieure » : émotion, sentiment, sensation,

---

<sup>445</sup> Edgar Morin, « Le défi de la complexité », *op. cit.*

<sup>446</sup> Ali Ihsan Kaleci, *Quelques mots sur l'état*, transcription d'une séance de travail, Paris, 14 octobre 2013. Voir « La Structure de l'état » (retranscription partielle de la séance), *op. cit.*

passion, sensibilité, énergie, etc. Ainsi que Kaleci, le rappelle lui-même : « Souvent, en France, l'état est utilisé pour désigner la présence ou une émotion en particulier. Et on en fait souvent un objectif du jeu. »<sup>447</sup> Les termes que nous avons cités ci-dessus sont effectivement employés extrêmement fréquemment et de manière quasi-unanime pour désigner ce que Kaleci qualifie quant à lui ici « d'état », sans pour autant que l'on puisse affirmer de manière assurée qu'il s'agit bien du même phénomène. Il semble que d'un côté, l'opinion commune se réfère à une recherche d'interprétation basée sur une approche physique ou incarnée, ainsi qu'il dit le comprendre, tandis qu'à travers son discours, le metteur en scène paraît évoquer un phénomène tout à fait ésotérique – pour ne pas dire spirituel (si l'on entend le mot au sens littéral, c'est-à-dire : concernant l'esprit/l'âme) : « Un état [...] Cela ne dépend plus de notre volonté, à partir du moment où il advient en nous. »<sup>448</sup>

Bien entendu, concernant l'opinion commune, lorsqu'on se souvient des propos de Charles Darwin concernant l'expression des émotions<sup>449</sup>, il est légitime d'être troublé, à la lecture de la profusion de déterminants soulignant ces éléments liés à « l'état », comme fondamentaux en tant qu'origine, manifestation et but des signaux émis par les acteurs dans le processus de l'imitation :

« Un homme peut avoir l'âme dévorée de soupçons ou de haine, d'envie ou de jalousie, sans que ces sentiments provoquent par eux-mêmes aucun acte, sans qu'ils se révèlent par aucun signe extérieur, bien que leur durée soit en général plus ou moins prolongée ; tout ce qu'on peut dire, c'est que cet homme ne paraît, à coup sûr, ni gai ni d'humeur agréable. »<sup>450</sup>

Et c'est ce que Kaleci rappelle d'une autre manière, lorsqu'il affirme : « un état ou une présence d'état en nous [...] est inévitable. Qu'on veuille le montrer ou non, cela existe »<sup>451</sup>. D'ailleurs, l'on voit, à la lecture du discours de Kaleci, que selon lui, une opposition doit être faite de manière catégorique entre ce qui est de l'ordre de la manifestation des émotions (qui peut advenir mais ne peut pas être provoquée) et ce qui est de l'ordre de l'apparition de l'état, en la personne. Et il s'agit, en vérité, d'un *topos* consensuel par le corps professionnel, de manière telle qu'il n'est jamais fait mention du sentiment sans accorder d'importance à ce qui

---

<sup>447</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *idem*.

<sup>448</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *ibid*.

<sup>449</sup> Charles Darwin, *L'Expression des sentiments chez l'homme et chez l'animal*, *op. cit*.

<sup>450</sup> Charles Darwin, *idem*, p. 88.

<sup>451</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *ibid*.



permet de le transmettre : gestes, extériorisation, expression, corps, mouvement, transformation, etc. Mais ce que Kaleci souligne et qui retient fortement notre attention, c'est que selon lui, l'état ne peut être provoqué (ni par celui en qui il advient ni pour celui à qui l'on tendrait à le transmettre), dans l'effectuation du jeu théâtral.

Or, ainsi qu'on le constate en général dans les discours critiques des acteurs, une attention permanente et fondamentale existe, envers un supposé mouvement d'aller-retour entre ce qui est de l'ordre des processus internes et ce qui concerne leur manifestation externe. Ainsi que le souligne Yoshi Oida :

« Au théâtre, la plupart des acteurs travaillent de l'intérieur vers l'extérieur, ils parlent de la vie intérieure du personnage ou de la situation et essayent ensuite de découvrir des façons de bouger, de parler et le rythme du texte. Mais pourquoi ne pas travailler aussi à partir de l'extérieur ? Travailler de l'intérieur vers l'extérieur n'est que la façon de faire actuelle et cela pourrait être complètement différent à l'avenir. Analyser à partir de l'intérieur (la psychologie, le personnage, etc.) n'est pas la seule manière de découvrir une pièce. Et ne travailler que de l'intérieur vers l'extérieur peut poser un autre problème. Souvent, les acteurs construisent de solides vies intérieures, mais parfois ils oublient (ou ne sont pas capables) de créer une forme extérieure claire. Il arrive que le metteur en scène dise : 'Là, je voudrais que tu sois triste' et que l'acteur proteste alors qu'il ressent vraiment l'émotion et que sa tristesse est incroyablement forte. Ce à quoi le metteur en scène réplique : 'D'accord, d'accord, mais je ne vois rien !' C'est un problème classique. »<sup>452</sup>

Et finalement, ainsi que le pose la problématique du *gestus* que nous avons évoquée plus haut<sup>453</sup>, il semblerait, dans cette perspective, ne s'agir, pour les acteurs, que de traduire de manière physique, incarnée, la complexité de ces multiples « mouvements intérieurs ». Pour autant, quel que soit le contexte dans lequel il se trouve en situation de jeu, cette traduction de « l'intérieur vers l'extérieur » semblerait, pour l'acteur, devant être naturelle, sincère, vraie, juste, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent<sup>454</sup>. Mais selon Kaleci, l'on voit bien que supposer l'existence d'un tel mouvement de va-et-vient dans le jeu, en tant que principe préexistant à sa manifestation formelle, serait une illusion pure et simple. Or, selon l'opinion

---

<sup>452</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur rusé*, Actes Sud, Paris, 2006, p. 41-42.

<sup>453</sup> Voir pp. 140-141.

<sup>454</sup> Voir chapitre précédent, pp. 109-137.

commune, c'est finalement ainsi que devrait être provoquée, dans le jeu, l'illusion principielle. C'est ce que nous allons voir à présent.

### **a. L'émotion : origine, objet et cible du jeu**

C'est entendu, « l'émotion », n'est pas un signe *a priori* mais désigne un état intérieur, intime et personnel<sup>455</sup>. Elle est ainsi qualifiée généralement et renvoie à une imagerie psychophysique. Mais dans le discours de Kaleci, l'idée d'émotion n'est pas même mentionnée : ce dernier emploie le mot « état », qu'il définira comme ce qui advient et prélude à l'élévation de l'âme de la personne, qui les traverse en les vivant ; l'acteur étant celui qui se prépare au mieux à les recevoir et les vivre – mais pas à les montrer ni à les transmettre. Contre quelle attitude commune cette pensée singulière s'érige-t-elle ?

Selon l'opinion généralement admise, l'émotion ou ses variantes lexicales (sentiment, sensation, passion, sensibilité, etc.) semble donc être entendue, tout à la fois, comme l'objectif absolu du jeu (émouvoir), l'objet du jeu (le ressenti) et le phénomène qui permettra la manifestation des signes (l'émotion elle-même)<sup>456</sup>. C'est-à-dire que le statut de ce que nous nommerons globalement, afin de simplifier notre discours « l'émotion », est envisagé de manière tout à fait polyvalente par les acteurs. Et si elle n'est pas symbole par définition, elle n'en reste pas moins, dans l'opinion commune, l'élément nécessaire au jeu par excellence et sans lequel il n'y aurait même pas de théâtre possible. Dans ce sens, nous devons admettre que l'émotion, telle qu'elle envisagée par les acteurs en général<sup>457</sup>, apparaît comme l'élément cimentant, en quelque sorte, le rapport d'interaction entre les individus en présence ; justifiant et originant ainsi, d'une certaine manière, l'acte collectif de la représentation.

---

<sup>455</sup> À ce sujet, voir Alfred Binet, « Qu'est-ce qu'une émotion ? Qu'est-ce qu'un acte intellectuel ? », in *L'Année psychologique*, vol. 17, 1910, pp. 1-47.

<sup>456</sup> Ces éléments sont déduits de nos observations. Voir également Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

<sup>457</sup> Nous poursuivrons ici l'exploration lexicographique que nous avons débutée, de manière parallèle à notre travail sur le terrain. Il s'agit à présent d'interroger le jeu envisagé du point de vue de témoignages d'acteurs, publiés entre 1804 et 2010. Rappelons que nous avons procédé à un échantillonnage sélectif, en ne retenant que 47 entrées, correspondant aux réflexions de 20 personnes, dont le principal point commun est de se situer dans une catégorie que l'on pourrait considérer comme représentative du théâtre français (soit parce qu'ils ont été – ou sont encore – membres de la Comédie Française, soit parce qu'ils ont évolué sous la direction de metteurs en scène ou professeurs ayant marqué la scène française et internationale – René Simon, Antoine Vitez, Peter Brook, pour ne citer que quelques exemples). Voir Sources Tertiaires, F. Témoignages, biographies d'acteurs, pp. 643-649, T.2.

En tout premier lieu, nous constatons une tendance importante à attribuer au talent individuel, à la grâce, au don, la faculté considérée comme étant propre à l'acteur, de sentir pour pouvoir faire ressentir des émotions diverses et variées. De Larive<sup>458</sup> à Edwige Feuillère<sup>459</sup>, en passant par Rosine Margat<sup>460</sup>, nous notons une véritable insistance sur cette notion de talent, de don, qui serait ainsi tout à fait propre à l'acteur. Larive soutient, par exemple :

« Le talent du comédien est le miroir fidèle qui doit présenter l'homme à l'homme [...]. Pour parvenir à ce but difficile, il faut que l'acteur puisse sentir, éprouver toutes les passions, toutes les nuances, et tous les degrés possibles d'émotions et de sentiment. »<sup>461</sup>

Cet énoncé peut étonner, dans la mesure où il paraît presque se poser en contradiction avec le paradoxe de Diderot<sup>462</sup>, alors qu'il est tiré du même postulat de départ (selon lequel l'acteur représente un miroir tendu à la société). Et il semble, précisément, que le hiatus entre le regard théorique sur le jeu et le regard pratique se situe dans des brèches telles que celle-ci. Cette pensée est d'ailleurs relayée ultérieurement par nombre d'artistes. Ainsi, ce que Sarah Bernhardt nommait « le charme »<sup>463</sup>, Edwige Feuillère, quant à elle, le nommait « le don » : « Le métier s'apprend, mais le don, certainement pas. S'il n'y a pas de don, à la base, le métier ne sert à rien. »<sup>464</sup>, soutenait-elle. De son côté, Rosine Margat tente d'explicitier ce que signifierait ce terme pour l'acteur :

« Qu'est-ce que le don ? – C'est un ensemble de qualités innées nécessaires au comédien. La plus essentielle est la sympathie au sens théâtral, c'est-à-dire la faculté de s'émouvoir de ce qu'on imagine, assortie de la possibilité d'exprimer et de communiquer cette émotion. Vous pouvez ressentir une émotion, mais si vous ne me la faites pas sentir, à moi qui suis dans la salle, il n'y a pas de théâtre, et cela, je ne peux pas vous l'enseigner. »<sup>465</sup>

---

<sup>458</sup> Jean Mauduit-Larive, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, Imprimerie de Charles, Paris, 1804

<sup>459</sup> Edwige Feuillère, *À vous de jouer, entretiens avec Jacques Lafaye*, Albin Michel, Paris, 1998.

<sup>460</sup> Rosine Margat, *Je serai comédien !*, Editions de la Martinière, Paris, 2006.

<sup>461</sup> Jean Mauduit-Larive, *idem*, p. 7-8

<sup>462</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, *op. cit.*

<sup>463</sup> L'on se souvient de la désormais célèbre formule : « Point n'est besoin d'être jolie, il faut le charme », in *L'Art du théâtre*, L'Harmattan, Paris, 1921.

<sup>464</sup> Edwige Feuillère, in François Chalais, Emission « Reflets de Canne », ORTF, 23 mai 1962.

<sup>465</sup> Rosine Margat, *Je serai comédien !*, *op. cit.*, p. 20-21

Inné, ne pouvant être acquis ni enseigné, ce fameux « don » est ainsi considéré en quelque sorte comme un élément singulier et impénétrable, ainsi que l'exprime l'acteur que nous nommerons Pierre-Yves Boivin, lors d'un entretien au démarrage de la formation « Autonomie de l'Acteur » :

*« Il y a un mystère dans le comédien, qui émane de quelque part. Tu l'as ou tu ne l'as pas, mais ça s'entretient. Si l'on fait bien ce métier, on est transcendé. Il y a le mystère. »*<sup>466</sup>

Comme le concluait Socrate dans le dialogue avec Ion d'Éphèse<sup>467</sup>, ce n'est peut-être que cette grâce (divine) qui permet de considérer la qualité du comédien, devant « à un dieu, et non pas à un art »<sup>468</sup>, la beauté de ses performances. C'est également ce que rappelle Kaleci en évoquant l'ésotérisme islamique, lorsqu'il soutient que « dans notre métier, l'on est parfois conduits à être tristes, joyeux, amoureux, etc. Il est convenu de considérer que cela se présente comme une grâce : nous ne pouvons pas le provoquer »<sup>469</sup>. Car d'un autre côté, si ressentir des émotions et des sensations est une faculté humaine par excellence, ainsi qu'il le rappelle, il paraît difficile de définir en quoi l'acteur, par vocation, serait plus disposé qu'un autre à les ressentir, dans un premier temps, puis à les transmettre, dans un second temps – à moins de considérer, à l'instar de Socrate, que celui-ci serait « élu » pour cela<sup>470</sup>. Il transparaîtrait alors, selon ce qui se fait jour dans les textes de la littérature critique que nous avons examinés, que ce serait avant tout dans la *qualité* de son ressenti propre, que l'acteur puiserait la source de son expression – celle qui permettrait de faire ressentir à l'autre. Mais à ce titre, la réflexion de Kaleci nous permet peut-être de préciser qu'il ne s'agit pas tant de la *qualité* du ressenti en elle-même, que de la manière dont l'acteur est « préparé » à recevoir ces états.

Rappelons en outre que c'est principalement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les commencements de la psychologie, que l'émotion humaine est apparue comme un sujet d'étude et de recherche et non plus simplement comme la manifestation des passions agitant le corps

---

<sup>466</sup> Entretien, voir Sources Premières, B. Entretiens et témoignages, *Comment aborder ce métier ?*, témoignage, Paris, 17/08/2010, p. 497, T.2.

<sup>467</sup> Platon, *Ion*, trad. Léon Robin, Les Echos du Maquis, 2011, p.20

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>470</sup> Platon, *Ion*, *ibid.*

au détriment de l'âme<sup>471</sup>. Et c'est d'ailleurs, peut-être, cette nuance qui nous permettra de légèrement mieux appréhender la raison pour laquelle les acteurs apparaissent alors comme dotés d'une vocation de *sentir pour faire ressentir*, là où les autres – *id est* les spectateurs – seraient destinataires de ce ressenti, en somme. Les travaux d'Alfred Binet à propos de William James, par exemple, nous permettent de saisir ce que nous entendons dans le sens courant, par le terme « émotion » :

« 'Lorsque je cherche à savoir ce que je perçois, comme émotion ou dans une émotion, je tombe toujours sur une sensation que j'éprouve lorsque je suis ému ; je ne conçois pas une émotion sans ces sensations, et je ne conçois pas que l'émotion consiste en autre chose que ces sensations.' Sensations bien diverses, parce que tous les organes du corps, vaisseaux, poumons, intestins, muscles, peuvent leur donner naissance ; mais sensations qui trouvent leur unité dans leur organe commun ; ce sont des sensations internes, subjectives, organiques ; et [...] c'est la perception de ces signes de l'émotion qui constitue l'émotion même. »<sup>472</sup>

L'émotion apparaît ainsi comme une sorte d'alchimie intime entre ce qui advient au niveau physique, en réaction à un (ou des) *stimulus(i)* et ce que la pensée saisit de ces réactions, dans ses projections mentales. Au bout du compte, il s'agit d'une manière courante de percevoir l'émotion de nos jours, qui est issue de la théorie cognitive de l'étiologie des passions, inspirée des sources aristotéliennes<sup>473</sup>. Dans la perspective de la transmission des passions, c'est par le phénomène de la compassion, provoquée par les acteurs de théâtre, que celle-ci apparaît alors être moyen et but de l'art dramatique<sup>474</sup>.

---

<sup>471</sup> Voir Robert Muchembled, *L'invention de l'homme moderne*, op. cit. Voir également René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Garnier Flammarion, Paris, 1998.

<sup>472</sup> Alfred Binet, « Qu'est-ce qu'une émotion », op. cit., p. 5.

<sup>473</sup> Voir Barbara H. Rosenwein, Marie-Hélène Debiès, Catalina Dejois, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 49<sup>e</sup> année, n°193, Janvier-Mars 2006, « La Médiévistique au XX<sup>e</sup> siècle », pp. 33-48. Les autres théories évoquées sont les suivantes :

- La théorie « hydraulique », qui considère que les émotions sont des énergies internes s'accumulant dans le corps, de la même manière que l'eau courante s'accumule derrière un barrage puis se déverse lorsque les vannes sont ouvertes. Parmi les principaux penseurs de cette théorie, les auteurs rappellent Henri Wallon ou encore indirectement Sigmund Freud.
- La théorie cognitive de l'étiologie des passions remonterait en ligne directe des théories aristotéliennes, selon lesquels une personne est conduite à l'émotion en fonction de *stimuli* internes ou externes qui sont perçus de manière bénéfique ou maléfique selon les objectifs de l'émission et l'idée de soi du sujet. Les auteurs soulignent le fait que cette théorie reste aujourd'hui la plus importante dans le domaine de la recherche sur les émotions aux Etats-Unis, avec notamment les apports de Magda Arnold.
- La théorie socio-constructionniste, selon laquelle les émotions sont élaborées par la culture et « assimilées par les individus lors de leur socialisation ».
- La psychologie évolutionnaire, inspirée de la théorie cognitive, selon laquelle les émotions sont la manifestation évoluée dans l'espèce humaine, des fonctions de survie.

<sup>474</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit.

Mais quelle que soit ou ait été la manière d'envisager le paradigme, il n'en reste pas moins que l'émotion s'avère un point extrêmement complexe à cerner lui aussi, à l'instar de la pensée elle-même. Finalement, l'émotion reste cet élément impalpable et insaisissable par les sens, mais qui provoque à l'intérieur de l'être des « mouvements » et des « actions » dont les manifestations seraient multiples (par exemple, altération de la voix, transformations physiques, etc.) : c'est la reconnaissance et l'attribution de ces phénomènes manifestes qui semblerait, à première vue, le meilleur moyen de les reconnaître et de les transmettre et c'est l'un des objets de l'imitation, mise en œuvre au théâtre (même si ce n'est pas le seul – mais il s'agit d'un autre sujet)<sup>475</sup>. Mais en énonçant ce poncif, n'oublions pas que la part de mystère et d'impénétrabilité de l'émotion dramatique et du phénomène compassionnel, reste un argument de poids dans le développement des théories et des réflexions sur le théâtre. Récemment, les explications de Thomas Richards sur le « phénomène d'induction » souligné par Jerzy Grotowski en sont un bon exemple :

« Pour quelqu'un qui est témoin d'un actuant dans le processus de 'l'action intérieure', il peut se produire un phénomène d'induction, pour utiliser le terme de Grotowski. Si vous avez un fil électrique dans lequel passe du courant, et si vous prenez un autre fil électrique sans courant et le mettez à proximité, alors parce qu'il y a du courant dans le premier fil, il peut aussi apparaître les traces d'un courant électrique dans le second. C'est un phénomène d'induction, et cela peut aussi arriver à quelqu'un témoin de la structure performative dans laquelle les actuels vont vers cette 'action intérieure', cette transformation d'énergie. Pendant qu'ils regardent, les témoins peuvent commencer à percevoir à l'intérieur d'eux-mêmes quelque chose de ce qui se passe dans les actuels. »<sup>476</sup>

Au fond, ce phénomène qu'évoque Richards ne paraît être rien d'autre que la reformulation moderne de ce que Socrate assimilait, quant à lui, au magnétisme :

« En fait, il y a que cette faculté, chez toi, de bien parler d'Homère n'est point un art, c'est ce que je disais tout à l'heure, mais une puissance divine qui te met en branle, comme dans le cas de la pierre qui a été appelée 'magnétique' par Euripide et qu'on appelle le plus souvent pierre d'Héraclée. Cette pierre en effet ne se borne pas à attirer simplement les anneaux quand ils sont en fer, mais encore elle fait passer dans ces anneaux une puissance qui les rend capables de produire ce même effet que produit la pierre et d'attirer d'autres anneaux ; si bien que parfois il se forme une file, tout à fait longue, d'anneaux suspendus les uns aux

---

<sup>475</sup> Voir Alfred Binet, « Qu'est-ce qu'une émotion », *op. cit.*

<sup>476</sup> Thomas Richards, *L'Art comme véhicule*, *op. cit.*

autres, alors que c'est de la pierre en question que dépend la puissance qui réside en tous ceux-ci. Or c'est ainsi, également, que la Muse, par elle-même, fait qu'en certains hommes est la divinité, et que, par l'intermédiaire de ces êtres en qui réside un dieu, est suspendue à elle une file d'autres gens qu'habita alors la divinité ! »<sup>477</sup>

Entre « phénomène d'induction » et « magnétisme », il faut bien admettre que le processus apparaît de point en point similaire, à l'exception d'une donnée essentielle et originelle : le « magnétisme » de Socrate est lié à une action divine et transcendante, tandis que « l'induction » grotowskienne est provoquée par l'acteur (« actuant »)<sup>478</sup>. Nous réalisons ici un raccourci historique peut-être exagéré, il est vrai, mais il apparaît tout à fait significatif d'un élément sur lequel nous reviendrons largement par la suite : la sécularisation du théâtre et finalement, le quasi « remplacement » de l'inspiration divine par l'émotion humaine, ainsi que la séparation théorique du corps et de « la vie intérieure ». Car quelle que soit l'esthétique dans laquelle s'inscrive le théâtre, force est de constater que c'est de l'impact émotionnel que ses praticiens espèrent souvent tirer un effet : soit parce qu'ils provoquent « la crainte et la pitié »<sup>479</sup>, soit parce qu'ils choquent pour mieux faire réfléchir, en favorisant le phénomène de l'identification. C'est le cas, par exemple, du jeu meyerholdien, qui vise à « agir sur l'affectivité »<sup>480</sup> ou encore, d'une manière plus générale, la fonction attribuée au chant au théâtre<sup>481</sup>. De cette manière, si l'émotion a pu représenter (ou peut représenter dans certains cas) un moyen de parvenir à un but intellectuel, social, politique, elle n'en reste pas moins avant tout, dans le théâtre vu par les acteurs et qui nous occupe ici, l'objet même de la représentation.

Ainsi, nous voyons que l'émotion reste une donnée difficilement maîtrisable et qui ferait d'ailleurs l'objet d'une vocation toute particulière de l'acteur et qui, si elle n'est plus sacrée aujourd'hui, reste tout de même largement attachée à ce qui est considéré dans le sens commun, comme une sorte de part de mystère esthétique. Pour autant, l'émotion semble être la pierre de touche de la théâtralité, en tant qu'origine, moyen et but de la représentation dramatique, si elle

---

<sup>477</sup> Platon, *Ion*, *op. cit.*, p. 10

<sup>478</sup> Il faudrait, bien entendu, nuancer ce propos dans la mesure où le travail de Grotowski (et tout particulièrement ce qui concerne « l'art comme véhicule » n'est pas dénué de certains aspects mystiques) mais cela nous éloignerait bien trop de notre sujet.

<sup>479</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, nous ne reviendrons pas sur la question.

<sup>480</sup> Vsevolod Meyerhold, « La reconstruction du théâtre (1929-1930) », in *Ecrits sur le théâtre*, t.3 : 1930-1936, L'Age d'Homme, Paris, 1980, p. 47

<sup>481</sup> Voir Georges Banu (dir.), *L'Acteur et le chant*, Actes Sud Papiers / CNSAD, Paris, 2010. Voir également, Erica Letailleur, « L'Acteur et le chant. Pour une approche systématique de l'utilisation du chant au théâtre, en tant que technique et mode d'expression », in Ali Ihsan Kaleci *Idéogrammes, le souffle du théâtre*, ed. Ideogram Théâtre, Paris, 2013.

est considérée du point de vue des acteurs, en général. Mais selon le discours de Kaleci, il semblerait qu'une alternative existe et qui consisterait en le fait de parler d'états plutôt que d'émotions, dans la mesure où il ne s'agit pas tant d'un phénomène de l'esprit que d'un phénomène traversant totalement la personne en son corps et en son être et dans le cas de l'acteur, en son être-là.

## **b. De l'imitation à l'incarnation**

Kaleci le souligne : « Si nous sommes forcés, à cause d'éléments extérieurs [...], l'on se sent obligés de montrer au monde notre état et c'est à ce moment que cela devient psychologique, figé dans le corps ou démonstratif »<sup>482</sup>. C'est-à-dire que l'artifice et la volonté feraient en quelque sorte obstacle au travail de l'acteur – en termes de vécu de l'état. Pourtant, selon l'opinion communément admise, ainsi que nous l'avons rapidement évoqué plus haut, il existe un consensus concernant l'aller-retour supposé nécessaire entre l'intériorité et l'extériorité, quel que soit le sens dans lequel s'inscrive la démarche de l'acteur en jeu. Ainsi, selon Louis Jouvet, « c'est le sentiment qui doit engendrer et guider le geste »<sup>483</sup>. Pour d'autres, c'est l'inverse<sup>484</sup>. Élément indispensable permettant de traduire au dehors ce qui se passe en dedans (ou vice-versa), le geste (et toutes ses déclinaisons lexicales et stylistiques : mouvement, action, comportement, etc.) apparaît comme l'élément sémiotique par excellence dans le jeu de l'acteur, celui qui a fait l'objet de l'attention de tous les courants artistiques sans exception, ainsi que nous l'avons vu plus haut<sup>485</sup>. Il est la manifestation physique, matérielle et concrète de l'émotion dans le processus nécessaire et structurel de l'*imitation*<sup>486</sup>. Dans les principes pratiques liés à l'émotion et décrits plus haut, nous pourrions considérer qu'il se traduit en processus d'*incarnation*, que vient consacrer la célèbre formule : « Entrer dans la peau du personnage » – nous y reviendrons. À quels degrés ces phénomènes sont-ils saisis et conscientisés par les acteurs dans la pensée du théâtre ? – C'est ce que nous tâcherons rapidement de voir ici.

---

<sup>482</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>483</sup> Louis Jouvet, « L'art du comédien », in *Encyclopédie française*, t. XVII, Paris, 1935.

<sup>484</sup> On l'a vu, à travers l'exemple de Yoshi Oida, p. 145.

<sup>485</sup> Voir pp. 139-143.

<sup>486</sup> Nous ne reviendrons pas ici directement sur la notion d'imitation dans le sens de la *mimesis*, car il s'agit d'un autre sujet.



Pris dans son acception littérale, le processus d'imitation pour l'acteur, passe d'abord, pour certains, par les artifices extérieurs du costume, de la coiffure, du maquillage. C'est ainsi que Ludmila Mikaël affirme :

« [Changer de rôle], c'est changer de corps, changer de poids, changer de démarche. C'est-à-dire, se transformer complètement selon les personnages. Généralement, on trouve ces personnages à partir du corps. [...] Selon ce qu'on porte aux pieds, selon si on a un corset ou non, selon qu'on porte un chapeau qui vous barre la figure ou au contraire... selon les cheveux... »<sup>487</sup>

Pour d'autres acteurs, au contraire et ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, c'est par les aspects internes de la pensée et de la projection mentale de l'intériorité du personnage que se tisse sa corporéité. Ainsi, Catherine Hiégel soutient que tout commence chez elle par « le mental » et que le corps vient compléter cette première démarche :

« Mon corps, il travaille en même temps que ma tête. Mon corps, il me résiste, mais je sais qu'il ne me résiste pas trop. Mon corps, il essaye d'être aussi le reste de la dame que j'ai à jouer. Par ses gestes, par ses jambes... [...] Je crois que c'est important de réfléchir à comment cette femme-là marche, comment elle met ses mains, est-ce qu'elle a des gestes, est-ce qu'elle n'a pas de gestes... Comment elle est, cette femme-là ? »<sup>488</sup>

Qu'il s'agisse d'aller de l'intérieur vers l'extérieur ou inversement, il n'en reste pas moins que l'acteur cherche à représenter tout d'abord un individu autre que lui-même<sup>489</sup>, dans la totalité de ses aspects et en général par l'imitation d'un comportement imaginé, réel, transformé, projeté, etc. De cette manière et sous un autre angle, l'acteur cherchera à exprimer, à travers le comportement structurel de ce personnage, les différents états qui traversent celui-ci au cours d'une action dramatique donnée. Michel Bouquet donne de ce processus une description synthétique :

« Cela veut dire tout contrôler, ce que fait son corps, ce que fait son esprit, contrôler les sentiments, les trier, les inventorier, savoir ceux qui sont exacts pour le personnage et ceux qui ne le sont pas. Se conformer à la personnalité du personnage et trouver si possible ses secrets et surtout

---

<sup>487</sup> Ludmila Mikaël, dans « Aujourd'hui Madame », réal. Anne-Marie Ullmann, journaliste : Marie-José Lepicard, Antenne 2, émission du 16 août 1979.

<sup>488</sup> Catherine Hiégel, dans « Le Cercle de Minuit », émission du 05 février 1997.

<sup>489</sup> Voir chapitre 1, pp. 60-76.

son identité particulière, qui n'a aucun rapport avec la personnalité du comédien. [...] Endosser cette identité et après, forcément, la faire un peu sienne, de façon à ce qu'il n'y ait pas de hiatus entre le comédien et le personnage afin d'entretenir des relations avec lui pendant tout le temps où l'on joue la pièce. »<sup>490</sup>

Le corps de l'acteur, en ce sens, est considéré tout à la fois comme pouvant être élément de symbole et comme support de celui-ci, de manière polysémique et polyvalente. Il se comprend, en somme, comme un prolongement manifeste des phénomènes intérieurs de l'esprit. Il sert à renseigner sur différents aspects et comportements sociaux du rôle mais également, sur des aspects moins palpables de sa personnalité et de ses affects, tout en représentant l'action dans laquelle celui-ci est engagé au sein de la fiction dramatique, en utilisant des codes de comportements et d'expressions qu'il restitue par l'imitation, ainsi que nous l'avons dit. Finalement, c'est la définition même du *gestus* brechtien<sup>491</sup>, à ceci près que lorsque ce concept (même de manière inconsciente et sans le nommer) est utilisé par les acteurs, l'objectif n'est pas nécessairement pour eux de pousser à une prise de conscience responsable et intelligente mais bien plus souvent, à provoquer, avant tout, l'alchimie émotionnelle recherchée comme « accomplissement » suprême du jeu<sup>492</sup>.

Ainsi, le corps représenterait une sorte de « médium »<sup>493</sup> matériel, permettant une transmission de l'imagination (ou inspiration, émotion) de l'acteur vers le ressenti du public. À quoi ce phénomène fait-il subtilement penser ? – Probablement à ce que l'on nomme couramment et sans y trop réfléchir, « l'incarnation » : entrer dans la peau du personnage, pour l'acteur, c'est effectivement et littéralement, l'*incarner*, lui donner corps – du moins aux yeux du public, que cela soit entendu de manière directe (naturaliste, réaliste) ou indirecte (distanciée). N'oublions pourtant pas que ce terme et ce procédé font tout d'abord référence à une notion mystique, une thématique bien commune et complexe de la théologie chrétienne. Sans nous plonger dans les problématiques extrêmement sinueuses relatives au Saint Mystère de l'Incarnation ni sur ses développements dans l'histoire du christianisme, notamment depuis

---

<sup>490</sup> Michel Bouquet, « L'acteur n'est rien ! », entretien avec Achmy Halley, in *Théâtre Magazine*, n°3, octobre-décembre 1999, pp. 86-89.

<sup>491</sup> Bertold Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, op. cit.

<sup>492</sup> C'est ce que soutient Ali Ihsan Kaleci. Voir « La structure de l'état », op. cit.

<sup>493</sup> Rosine Margat, *Je serai comédien !*, op. cit., p. 35

le Concile de Nicée<sup>494</sup>, il n'en reste pas moins que le phénomène mérite que l'on s'y arrête très brièvement.

L'esprit fait chair (que l'acteur vise à être littéralement habité ou qu'il distance son imitation<sup>495</sup>), apparaît comme l'une des pierres angulaires façonnant la définition même du jeu de l'acteur, aujourd'hui, ainsi que nous l'avons évoqué préalablement. Car le corps de ce dernier devient le support de la mise en œuvre de symboles (nous l'avons vu, le plus souvent émotionnels) destinés à en représenter un autre<sup>496</sup>.

La différenciation initiale et semblant évidente à tous les auteurs de manière unanime, de l'esprit (ou de ses avatars : intelligence, faculté de juger, raison, âme, intériorité, sensibilité, etc.) et du corps, apparaît comme le fruit incontestable d'une culture judéo-chrétienne, empreinte de l'interprétation des textes antiques, depuis même Platon<sup>497</sup>. Et cette différenciation primordiale trouve une résolution toute « théâtrale » (si l'on nous passe l'expression) dans ce que l'on nommera *le processus de l'incarnation du personnage*, par l'acteur et pour le public. Mais ce point de vue, si consensuel soit-il, est à mettre directement en opposition avec le discours de Kaleci qui sert de prétexte à l'étude menée dans ce chapitre<sup>498</sup>, dans la mesure où ce dernier pose, au contraire, l'état comme un tout, sans qu'une séparation fondamentale soit faite entre les aspects externes et les aspects intimes de sa manifestation, en la personne de l'acteur – probablement et tout d'abord parce qu'ils « adviennent », ainsi qu'il le souligne, et qu'ils ne sont pas provoqués par la personne, c'est-à-dire, qu'ils ne sont pas le fruit d'une imitation. Et c'est ainsi, d'ailleurs, qu'il souligne (bien qu'il ne s'attarde pas sur le sujet) combien la musique turque traditionnelle, structurée en *makam*, agit « de manière scientifique » afin de provoquer des états « par la musique »<sup>499</sup>.

Mais par opposition et quoi qu'il en soit, selon la perception théorique de leur métier par les acteurs rencontrés et dont nous avons lu les écrits, la mise en corps du rôle dans le

---

<sup>494</sup> Premier Concile œcuménique, Nicée, 325. À l'issue du concile, il est conclu que la nature du Fils est consubstantielle à celle du Père (il est *homoousios*). Voir <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nicee-concile-de/>.

<sup>495</sup> Voir Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*

<sup>496</sup> Voir chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>497</sup> Platon, *Ion*, *op. cit.*

<sup>498</sup> Ali İhsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>499</sup> *Idem.* Voir à ce sujet également Ali İhsan Kaleci et Jean-Pierre Triffaux, *Les makam : initiation*, *op. cit.*

processus de l'imitation, peut être comprise (toutes réserves émises) comme une sorte de réeffectuation symbolique de l'incarnation<sup>500</sup>.

Sans chercher à pousser l'exagération, une formule célèbre de Sarah Bernhardt rappelle que cette théorie trouve probablement de justes échos dans la conception du théâtre par les acteurs – même si leur pensée ne se formule pas directement de cette manière : « Ce soir, le Dieu n'est pas descendu », aurait-elle eu l'habitude d'annoncer lorsqu'une représentation n'avait pas atteint l'état de grâce recherché<sup>501</sup>. Et nous retrouvons de manière courante et similaire, une pensée selon laquelle l'acteur disparaît en son être, lorsqu'il cède la place au personnage dans le processus de l'incarnation et de l'inspiration<sup>502</sup>. C'est-à-dire que la complexité de la représentation dans la chair de l'acteur, est qu'il incarne sans cesser d'être lui-même mais en s'effaçant (et en contrôlant plus ou moins ce qu'il imite/représente – c'est le paradoxe de Diderot<sup>503</sup>). Nous pouvons également comprendre le discours de Kaleci de cette manière, lorsqu'il affirme que l'acteur, doit « faire une lutte avec [son] ego », « s'il veut que ces états deviennent une nature en [lui] »<sup>504</sup>.

Parallèlement, dans l'opinion commune des acteurs, relative à cette notion d'effacement de soi, nous noterons également sans nous y attarder, une sorte de propension à considérer l'acteur comme inexistant et dans une certaine mesure, sacrifié au personnage, lorsqu'il se présente sur scène. C'est avec un certain sens dramatique que le phénomène est évoqué par certains<sup>505</sup> et cela ne ferait que soutenir l'idée – qui pourrait, au demeurant, passer pour

---

<sup>500</sup> Anathase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, Editions du Cerf, Paris, 1973. Voir également, J-B. Berchem, « L'incarnation dans le plan divin d'après Saint Anathase », in *Echos d'Orient*, 37<sup>e</sup> année, n°175, Paris, 1934, pp. 316-330. Et par déduction d'après les théories d'Anathase d'Alexandrie, nous pourrions élargir ce constat non seulement au Mystère de l'Incarnation concernant la question de la nature humaine ou divine du Christ mais à l'incarnation du Verbe primordial dans l'être humain, depuis Adam. Il s'agit certainement, du moins, d'une question qu'il serait intéressant de confronter à une historiographie du jeu de l'acteur mais cela n'est pas notre sujet.

<sup>501</sup> Il s'agit d'un on-dit, transmis oralement. Notes personnelles.

<sup>502</sup> Voir notamment Louis Jouvet, *op. cit.*

<sup>503</sup> Denis Diderot, *Paradoxe du comédien*, *op. cit.*

<sup>504</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>505</sup> Nous pourrions citer à titre d'exemple « Le grand comédien est celui qui sait se faire infiniment disponible, vide, comme absent, pour que le monde tout autour vienne l'impressionner, telle une plaque photographique. » (Fabrice Luccini, « La marque de Fabrice », entretien réalisé par Fabienne Pascaud, in *Télérama Hors Série*, n°47-F : *Profession comédien*, p. 8-11) ; « En réalité, je n'existe pas. Il y a eu une femme qui a été créée pour mettre des vies au monde comme on met des enfants au monde. » (Edwige Feuillère, *À vous de jouer. Entretiens avec Jean-Jacques Lafaye*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 63) ; « L'acteur n'est rien. C'est le personnage qui est tout. L'acteur n'est que la possibilité d'un travail qui va être vu par les autres. » (Michel Bouquet, « L'acteur n'est rien ! », *op. cit.*) ; « L'acteur ne joue pas. Il est joué » (Robin Renucci, « Le poète et l'alchimiste », in Michel Bernardy, *Le Jeu verbal. Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Editions de l'Aube, Paris, 2004, p. 12).

fantaisiste – d’une assimilation de la convention initiale selon laquelle l’acteur imite un autre qu’il représente dans le processus théâtral, comme une sorte de réeffectuation transformée et sécularisée du Mystère de l’Incarnation. Mais cela, c’est également ce que l’on pourrait supposer que Grotowski laisse entendre, à travers sa pensée sur la sainteté de l’acteur, en une certaine mesure<sup>506</sup>.

Finalement, dans cette perspective, nous constatons que le corps de l’acteur, symbole, réceptacle, outil de médiation et de transmission par excellence, permet de rendre lisible et visible ce qui est considéré comme immatériel et immanent dans la mise en œuvre de la représentation théâtrale à des degrés distincts, allant de l’imitation littérale, à la représentation transcendée des émotions et des pensées de l’acteur, ainsi que de l’équipe artistique toute entière. En ce sens, le corps de l’acteur est littéralement *incarné* – non au sens de la mise en œuvre d’un processus réaliste d’imitation (qui le distinguerait du corps *distancié*) mais dans un sens quasi-eschatologique. Et l’outil par excellence de ce phénomène, ainsi que nous allons le voir à présent, est probablement l’idée du vrai, de la vérité.

### c. Être vrai, sincère et juste

Du ressenti à la mise en corps ou inversement, la garantie absolue de la qualité et de l’efficacité du jeu envisagé par les acteurs, semble devoir être garantie, ainsi que nous le constatons à la lecture des ouvrages et témoignages publiés d’acteurs<sup>507</sup>, par le sceau de la vérité, du vrai et de la sincérité. C’est ainsi que Francis Huster énonce, par exemple :

« Au théâtre le beau c’est le faux, mais ce faux-là doit être travaillé pour de vrai. [...] Le jeu consiste à laisser l’acteur sur un fil, à laisser vivre l’improvisation gestuelle et auditive qui en résulte, tout en restant dans le cadre des normes de jeu définies en fonction même du style de l’œuvre [...]. Au théâtre il n’y a d’autre règle pour l’acteur que celle de posséder l’humilité de se livrer sans fausse pudeur [...]. Au risque d’être vrai. »<sup>508</sup>

Pour autant, l’on voit bien, en mettant ce type de remarque en perspective des réflexions de Kaleci<sup>509</sup>, que cette vérité empruntée, non réelle, semblerait faire référence à ce qu’il qualifie

---

<sup>506</sup> Jerzy Grotowski, in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit.

<sup>507</sup> Voir Sources Tertiaires, F. Témoignages, Biographies d’acteurs, pp. 643-649, T.2.

<sup>508</sup> Francis Huster, *Mes Levers de rideau*, ed. Ramsay Archimbaud, Paris, 1996, p. 131.

<sup>509</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l’état », op. cit.

de son côté d'états « négatifs », relatifs aux « précautions inutiles face à l'illusion que l'on a soi-même imaginée » et à « l'angoisse, l'inquiétude, la peur, le souci » de ne pas être suffisamment vrai et sincère – ou du moins, de ne pas en avoir l'air<sup>510</sup>.

Somme toute, on se le rappelle ici, la notion de « vrai » pour l'acteur est, elle aussi, tout à fait complexe, dans la mesure où elle renvoie à un ordre des réalités qui reste proche de lui-même mais s'en éloigne, par projection. Bien entendu, c'est avec le paradoxe de Diderot que semblerait se résoudre théoriquement la question de la vérité et de la sincérité chez l'acteur<sup>511</sup>. Ce qui est vrai, c'est ce que le public perçoit mais non ce que l'acteur éprouve réellement au moment du jeu<sup>512</sup>. Pourtant, lorsqu'on se penche sur le théâtre professionnel tel qu'il est pratiqué et entendu par les acteurs eux-mêmes, l'on se rend tout de même à l'évidence que l'idée de sincérité et de vérité est légèrement différente d'un locuteur à l'autre. En effet, les acteurs affirment généralement mettre en œuvre un ressenti vrai, c'est-à-dire réel, efficient, sincère (antérieurement ou simultanément à la représentation théâtrale) pour pouvoir le transmettre au public (par « induction », « magnétisme » ou « mystère », comme on voudra). Ce qui revient à dire que l'acteur ne représente bien que ce qu'il connaît pour l'avoir éprouvé ou l'éprouver *hic et nunc*, d'une manière ou d'une autre. En ce sens, la notion de vérité chez l'acteur renvoie tout d'abord à la fondamentale perspective aristotélicienne du vrai :

« Dire de ce qui est, que ce n'est pas et de ce qui n'est pas, que c'est, est faux, tandis que dire de ce qui est que c'est et de ce qui n'est pas, que ce n'est pas, est vrai. »<sup>513</sup>

En ce sens, l'acteur n'est pas faux dans son jeu par définition et ce qu'il éprouve, veut éprouver ou veut faire éprouver est vrai, mais la temporalité et la spatialité dans laquelle cette vérité s'inscrit est probablement décalée par rapport à celle de la réalité de son vécu. Dans ce sens, c'est d'abord une « transposition de la vérité »<sup>514</sup> du vécu propre de l'acteur et de ses projections mentales, lorsque le paradigme est entendu dans ce sens.

Si l'on cherchait à approfondir l'analyse, il faudrait se pencher plus avant sur le paradigme de la vérité (*veritas*) ou du vrai (*verum*) – nuance lexicale qui annonce déjà le fait

---

<sup>510</sup> *Idem.*

<sup>511</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, *op. cit.*

<sup>512</sup> *Idem.*

<sup>513</sup> Aristote, *Métaphysique*, livre II,

<sup>514</sup> Edwige Feuillère, *A vous de jouer*, *op. cit.*, p. 196.

qu'entendu au sens épistémologique général, le concept est, évidemment, extrêmement complexe<sup>515</sup>. Il serait bien inutile, dans le cas qui nous occupe ici, de revenir sur cette notion, en réalité. Rappelons simplement un axiome qui nous permettra peut-être de mieux la cerner dans le cas qui nous occupe :

« La notion de vérité est notoirement impliquée dans des paradoxes célèbres, dont le moins connu n'est pas le paradoxe du menteur. Dans une version, le menteur dit : 'Ce que je suis en train de dire n'est pas vrai'. Si c'est vrai, alors ce n'est pas vrai ; mais si ce n'est pas vrai, alors il semble que c'est vrai. »<sup>516</sup>

Dans un sens et pour paraphraser, l'on pourrait considérer que l'acteur entendu selon l'opinion commune, à l'instar du menteur du paradoxe, affirme quant à lui que ce qu'il est en train de dire est vrai. Si c'est vrai, alors ce n'est pas vrai ; mais si ce n'est pas vrai, alors ce n'est pas vrai non plus si l'acteur affirme rechercher la vérité dans son jeu, tout en sachant et en confirmant que cette vérité est fausse, car représentée de manière artificielle (c'est le paradoxe du Comédien<sup>517</sup>). L'exception serait de considérer que la représentation de l'état n'existe pas, dans la mesure où elle est un vécu transcendantal (et non-imitation de l'état) : dans ce cas, la question ne se poserait même pas, en réalité<sup>518</sup>.

Pourtant, quoi qu'il en soit, la subtilité qui nous occupe ici vient du fait qu'à partir du moment où elle est portée sur le théâtre, la vérité telle qu'elle est appréhendée dans le sens du jeu théâtral se présente comme une convention symbolique et non comme un élément logique. C'est donc du point de vue de la linguistique qu'il nous faudra envisager la notion de vérité et de sincérité théâtrale entendue au sens commun, plutôt qu'en termes de logique pure :

« Dans l'analyse de la communication linguistique, on suppose parfois une convention de sincérité telle que le locuteur serait tenu de n'affirmer que ce qu'il croit vrai. [...] Par exemple, ce serait l'existence de la convention de sincérité, obligeant à affirmer 'il pleut' seulement si on croit vraiment qu'il pleut, qui permettrait à un auditeur de croire qu'il pleut (probablement) parce que quelqu'un lui dit qu'il pleut. »<sup>519</sup>

---

<sup>515</sup> Voir notamment, Henri Galinon, *Recherches sur la Vérité. Définition, Elimination, Déflation*. Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon Sorbonne, dir. François Rivenc, Paris, 2010.

<sup>516</sup> *Idem*, p. 12

<sup>517</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, *op. cit.*

<sup>518</sup> C'est ce que propose, quant à lui, Kaleci. Voir Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>519</sup> Benoît de Cornulier, « Fondation du sens et convention de sincérité », in *Langage et société*, n°29, 1984, pp. 79-83

Dans cette perspective, le phénomène théâtral envisagé selon l'acception commune, use de la convention de sincérité en tant qu'outil sémiotique, pour mettre en œuvre l'illusion principielle. C'est ainsi qu'il est admis que l'acteur qui « exprime une émotion » ne peut être apprécié du public que s'il est vrai, pour lui permettre de croire que l'émotion dégagée est vraie et de la ressentir à son tour. La convention de sincérité est détournée, dans le sens du théâtre, puisque toutes les parties prenantes savent consciemment que le processus d'illusion est à l'œuvre (alors qu'il est lui-même une convention) et que c'est pour lui permettre d'exister qu'il est convenu que l'on croira vrai ce qui est faux mais qui reste vrai, à un autre niveau spatio-temporel (parce qu'en jeu, l'acteur use d'une vérité décalée dans l'espace et dans le temps, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut).

Ce n'est donc pas que l'acteur est faux mais qu'il est vrai dans un autre espace-temps. Ou qu'il s'éduque à être vrai totalement, dans le cadre de la réeffectuation du jeu, qui est un conditionnement de l'être à l'état accompli (entendu au sens du *makam*, en turc<sup>520</sup>) :

« En turc, il existe plusieurs mots qui pourraient nous être utiles pour cerner ce que signifie « état » et que les acteurs cherchent toujours à atteindre, comme s'il s'agissait d'un accomplissement.

Tout d'abord, *hal*, qui signifie littéralement « état ». C'est quelque chose qui apparaît à l'intérieur de notre univers, comme les éclairs. Cela ne dure pas. Cela vient de l'extérieur, exactement comme les éclairs qui viennent du ciel. Tu ne peux pas les provoquer ni les créer en toi. Ils adviennent.

Puis *meşrep* : une nature, la nature d'un état. Quand ces états se stabilisent et continuent avec régularité, cela devient une attitude, une nature.

Et enfin, *makam*<sup>521</sup> : le niveau, la halte. Quand la nature de l'état devient la personne même. »<sup>522</sup>

Quoi qu'il en soit, cela renvoie à la notion d'espace et de temps afférente au théâtre lui-même<sup>523</sup>.

Être vrai, être sincère pour l'acteur, c'est ainsi, avant tout, être en harmonie avec soi-même, au

---

<sup>520</sup> Voir Ali İhsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>521</sup> Litt. « station, rang ». Étapes de l'initiation dans la voie ésotérique soufie. On compte quarante *makam*, correspondant aux quatre portes initiatiques. En outre, en musicologie, le *makam* est généralement explicité comme l'équivalent dans les musiques de tradition turque et turcophone, des modes. On dénombre, selon les auteurs, entre 99 et 200 *makam*. Voir à ce sujet Esat Korkmaz, *Dört kapı, kırk makam* (Les quatre portes, les quarante makam), Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2008. Voir également Süleyman Uludağ, *Tasavvufun dili*, t. 3, *op. cit.*, pp.18-143. Dans notre corpus, voir également Ali İhsan Kaleci et Jean-Pierre Triffaux, *Les makam : initiation*, transcription de plusieurs séances de travail, Paris, 31 janvier 2010. Également, Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetname* : traduction d'un passage de l'ouvrage par Ali İhsan Kaleci (*Les sept makam*), le 27 janvier 2009.

<sup>522</sup> Ali İhsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>523</sup> Voir chapitre 2, pp. 78-99.



plus proche de sa sensibilité personnelle et individuelle<sup>524</sup>, au plus proche de son être – jusqu’à finalement chercher à s’accomplir dans un sens humain.

En définitive, selon qu’elle est abordée dans cette dernière perspective (qui est métaphysique par principe, il n’est pas besoin de le souligner) avec l’idée d’un rapprochement de sa sensibilité propre et individuelle, la conception du vrai chez l’acteur nous renvoie soit à l’initiation ésotérique, soit à un autre paradigme que nous avons annoncé en introduction au présent chapitre<sup>525</sup> : celui de l’individualisation. C’est-à-dire qu’au fond, selon la convention de sincérité (liée à l’illusion principielle) renvoyant à un accord nécessaire en soi-même et pour soi-même, l’acteur tisserait lui-même les cadres et les limites de sa propre vérité de jeu. Rappelons une anecdote racontée par Sarah Bernhardt, afin de mieux figurer de quelle manière nous entendons cela :

« J’usai d’habileté et réussis à voir Maria Favart. [...] Je fus tout de suite déçue. [...] À partir de ce jour je pensai à me créer un idéal à moi. Je ne voulais plus ressembler à aucune autre et je disais :  
Je serai MOI ! »<sup>526</sup>

L’idée de l’être soi, d’être fidèlement, sincèrement et véritablement soi en tant qu’acteur, dépasse le simple fait de la convention théâtrale elle-même et renvoie à l’identité même de l’artiste, s’autosaisissant en sa plus irréductible singularité. La marque la plus manifeste de cela dans les pratiques, pourrait être, en une certaine mesure, le penchant général des acteurs à dire « je », lorsqu’ils évoquent les actions, le vécu, le ressenti du personnage qu’ils jouent : « *Je* parle », « *Je* marche », « *Je* pense », etc. De cette manière, l’acteur fidèle et sincère à lui-même, l’acteur vrai, est également l’acteur représentant de son statut propre – il agit donc à de multiples niveaux parce qu’il est vrai : celui du contexte de la représentation, celui de son rôle dans la représentation, le sien propre. Cet empilement de strates identitaires successives n’est d’ailleurs pas sans rappeler l’accumulation des pratiques culturelles des individus, évoquée par Bernard Lahire, afin de construire la singularité individuelle des pratiques<sup>527</sup>.

---

<sup>524</sup> Voir Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d’un acteur*, O. Lieutier, Paris, 1946, pp. 81-131

<sup>525</sup> Pages 139-143.

<sup>526</sup> Sarah Bernhardt, *L’Art du théâtre*, op. cit.

<sup>527</sup> Bernard Lahire, *La Culture des individus*, op. cit., p. 26-27.

Dès lors qu'ils se saisissent comme étant *vrais*, les acteurs semblent ainsi se définir indirectement comme singuliers et individuels, en tant qu'objets et sujets de la création dont ils sont les démiurges. Et c'est ainsi qu'ils rappellent à profusion : ce que je représente au théâtre, ce n'est pas moi totalement mais c'est moi, toujours (par mes choix, par ma sensibilité, par mon corps, par mon nom sur le programme, par mon bulletin de salaire, etc.)<sup>528</sup>. Et finalement, la monstration de cette vérité d'acteur fait partie des conventions de jeu, à différents niveaux et elle est significative de l'extrême individualisme de la discipline, au risque de devenir même infiniment analytique, dans la mesure où c'est l'individu qui apparaît alors comme unité sémantique indivisible et répété, à la base même de l'ensemble des signes connexes que le théâtre met en jeu. Et c'est bien entendu sur ce point que le discours de Kaleci<sup>529</sup> s'éloigne radicalement du consensus, en ce qu'il propose une vérité du jeu liée non à l'imitation de la vérité individualisante de l'émotion et des projections mentales par le corps mais à une vérité fondamentalement humaine, liée à un travail de l'acteur consistant à tâcher, à chaque répétition d'un élément de jeu, de se rapprocher plus avant de la vérité absolue et transcendante d'un état indépendant de son être même – par opposition avec ce qu'il nomme les « états négatifs ».

À travers ce chapitre, nous nous sommes intéressés à ausculter le paradigme de l'état et de l'émotion dans le jeu de l'acteur et en termes sémiotiques, à travers un regard croisé entre des propos d'Ali İhsan Kaleci, le directeur de la formation « Autonomie de l'acteur » et l'opinion commune représentée par un semme échantillonnée d'écrits critiques d'acteurs au sujet de l'actorat<sup>530</sup>. Nous avons ainsi vu la manière dont la perspective de l'émotion ou état en tant que symbole pouvait être envisagée dans des réflexions d'acteurs sur leur métier. Cette analyse nous a conduits à envisager la question selon trois points : l'émotion en tant que vecteur de sens, la corporéité et la convention de sincérité, autrement dit, le vrai.

Concernant l'émotion, bien que le paradigme reste tout à fait insaisissable par nature, ainsi que le mystère esthétique planant (intentionnellement ou non) sur celle-ci dans le contexte de la représentation théâtrale le laisse supposer, elle apparaît tout de même comme un élément structurant dans la mise en œuvre du jeu de l'acteur, en tant qu'elle est tout à la fois origine, moyen et but de son effectuation. Quant au corps, il est alors cerné comme le référent matériel du phénomène de l'émotion, dont il est à la fois le contenant, l'outil de transmission et le

---

<sup>528</sup> Voir chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>529</sup> Ali İhsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

<sup>530</sup> Bibliographie, Sources Tertiaires, F. Témoignages, biographies d'acteurs, pp. 643-649.

symbole (en la multiplicité de ses expressions), à tel point qu'il apparaît même, en une certaine mesure, comme le réceptacle de l'émotion immatérielle et impalpable, deux points le transcendant dans un sens presque mystique. Et finalement, c'est de cette manière que le corps lié à l'émotion provoque et incarne le vrai – valeur faisant référence non à ce qui est représenté mais à celui qui représente et à travers l'individualité duquel un certain aspect du monde, envisagé selon un certain point de vue, est personnifié.

À cette vision consensuelle s'oppose, dans une perspective culturelle autre, ainsi que nous l'avons vu à travers le discours de Kaleci, l'idée d'un empilement hiérarchique d'états ultimes et transcendants, qui viendraient frapper l'être de chacun selon des circonstances déterminées et que l'acteur serait éduqué de manière systématique à accueillir en apprenant à les endurer, à l'instar de ce que la musique traditionnelle turque réalise à travers ses modes enharmoniques et rythmiques, ainsi que l'évoque Kaleci, lorsqu'il affirme :

« En Turquie, le *makam* a été étudié d'une manière scientifique, afin qu'il puisse provoquer ces états par la musique. Quand tu travailles le *makam*, la musique provoque d'une manière étrange et systématique ces éclairs. »<sup>531</sup>

Dans cette perspective, il n'existe aucune distinction du corps et de la « vie du dedans », dans la mesure où l'état apparaît alors comme un phénomène traversant et transcendant la totalité de l'être. Et l'idée de vérité s'opposerait alors à l'invention et à la construction volontaire d'illusions imaginées que l'acteur tâcherait de reproduire – finalement, le phénomène que nous venons de décrire et qui correspond, en somme, à l'acception consensuelle du jeu de l'acteur et de son système de signes.

Au bout du compte, le point sur lequel il nous paraît tout à fait important d'insister est celui du phénomène d'individuation extrême, auquel l'on assiste à travers la mise en œuvre d'une poétique du « vrai », entendu au sens de l'opinion commune et que nous avons largement décrit dans ce chapitre. Et c'est d'ailleurs ce point qui nous permet de faire le lien avec les observations faites en chapitre 3, à partir de l'expérience empirique basée sur l'observation d'acteurs en situation de jeu.

---

<sup>531</sup> Ali Ihsan Kaleci, « La structure de l'état », *op. cit.*

Cette seconde section était consacrée à la question des codes et de la sémiologie au théâtre. Dans le chapitre 3, nous avons abordé la problématique d'un point de vue empirique, en écartant volontairement toute référence herméneutique, afin de tenter de produire une analyse des symboles mis en œuvre par des acteurs en jeu, lors d'une audition. Dans le chapitre 4, nous avons considéré de quelle manière la sémiologie du jeu pouvait être envisagée dans le cadre d'un processus réflexif, au plan épistémologique, à partir de la « philosophie du jeu » enseignée dans le cadre de la formation « Autonomie de l'Acteur ».

Au cours du chapitre 3, nous avons étudié en détails le déroulement pratique d'une audition mise en œuvre dans le processus de recrutement d'*Ayn Seyir* pour la formation. Nous avons dégagé plusieurs axes de lecture des propositions faites par les acteurs, en tâchant d'en saisir les éléments communs permettant de faire sens dans leur jeu. C'est ainsi que nous avons pu envisager leur travail du point de vue du comportement corporel, de la gestique manuelle et de l'orientation des regards et de la face. Cette démarche nous a permis de conclure qu'en dehors des conventions primaires nécessaires au processus même de la représentation (dont la première était l'acceptation par un public d'observer des personnes en train de mener une action dont ils savent qu'elle n'est pas réelle), ces acteurs professionnels mettaient en jeu des éléments qui s'approchaient d'avantage d'habitudes élémentaires de comportement culturel (*habitus*<sup>532</sup>), que de véritables éléments de langage propres à l'art dramatique – si tant est que ces derniers existent réellement.

Dans le chapitre 4, nous avons poussé l'observation et la réflexion sur la sémiologie à l'œuvre au théâtre, en établissant tout d'abord un point synthétique sur la question au niveau

---

<sup>532</sup> Pour faire référence aux théories de Pierre Bourdieu, « Le sens pratique », *op. cit.* Voir également à ce sujet Anne-Catherine Wagner, « Habitus », in Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2012.

épistémologique, puis nous avons élargi l'analyse, en ouvrant les références à un autre élément de notre corpus : une réflexion menée par Kaleci sur l'état, à partir de différents éléments conceptuels issus de la langue turque et dont nous avons confronté le contenu à un ensemble de réflexions et de pensées d'acteurs professionnels en général. Il est alors apparu que dans le cadre d'une mise en pensée analytique relative à la question, il était possible de dégager des éléments pouvant permettre d'amorcer une première ébauche de ce que nous considérerons comme une structure sémiotique de la représentation théâtrale : l'illusion principielle, l'imitation, l'acte collectif. Dans cette structure, venaient s'imbriquer des axes de construction du jeu en tant qu'il est pensé par les acteurs eux-mêmes : l'émotion, la corporéité, la vérité. Ces points analytiques, comme autant de mirages, viennent se positionner en regard de la proposition d'une synthèse vivante et transcendante proposée par Kaleci.

Nous avons remarqué que cette opposition ne nous renvoyait pas uniquement à la question du vrai et du faux par rapport à la situation représentée par le jeu (et qui renvoie directement au paradoxe de Diderot<sup>533</sup>) mais également, à la question de la vérité en tant qu'accord avec soi-même dans le jeu, qui s'inscrirait dans un cheminement de l'acteur sur la *voie poétique*. Cela nous a conduit à reconsidérer la convention de sincérité en tant qu'elle était alors également manifeste de l'individualité portée en tant que signe et valeur, sur le plateau de jeu.

Dans ce sens, nous concluons qu'il existe une sincérité illusoire, qui est le produit directement issu de la convention et une vérité transcendante à tous les rapports, ouvrant la voie à la poétique de l'acteur et ne devant pas être confondue avec le mirage de vérité qui consisterait en une velléité d'imitation de celle-ci.

---

<sup>533</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, op. cit.



**Photographie 8 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num. couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ori Gershon – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 16 septembre 2011, n° de série du lot : 08.

### SECTION N°3

## L'ACTEUR DISSOCIÉ DEVANT SES IDÉAUX

Ainsi que nous l'avons vu à l'issue de la section n°1 et de la section n°2 de cette première partie, la difficulté majeure, lorsqu'on tâche de cerner le théâtre professionnel du point de vue de l'actorat, réside dans la recherche d'un équilibre équationnel entre ce qui est de l'ordre de la pensée et de la perception, d'une part et ce qui est de l'ordre de la pratique, d'autre part, que ce hiatus se manifeste dans le rapport parfois dichotomique entre théorie et pratique en général ou que celui-ci, à une échelle moindre, apparaisse au niveau des individus.

Dès lors, en confrontant les résultats de ces deux sections, nous arrivons à la conclusion qu'il n'existe pas d'adéquation réelle entre l'idéal formulé par les artistes et la mise en œuvre de leur pratique personnelle. En effet, si l'on écarte toute velléité d'interprétation psychologique, comment peut-on saisir la relation qu'entretiendrait la quête d'un idéal de réalisation de soi-même du point de vue humain, dans un sens presque métaphysique ou, du moins, votif, avec la mise en représentation de l'interprétation ou de la perception infiniment subjective d'éléments de comportements culturels tirés de l'habitude ou de la convention de sincérité ? Comment saisir ce chiasme entre le dire et le faire dans le positionnement des acteurs en général, vis-à-vis de leur métier ? De l'infinie variabilité des définitions du théâtre, c'est finalement une confusion subséquente qui semble apparaître dans les pratiques : que se passe-t-il lorsque l'on tente de réunir les deux ? Ce questionnement ne nous renvoie-t-il pas, au fond, à la fonction, au statut et à la définition de l'acteur en tant qu'artiste ?

Car, ainsi que cela a été initié à un niveau administratif en 1992, il est aujourd'hui généralement fait une distinction de fond entre deux catégories d'artistes professionnels : les

créateurs et les interprètes<sup>534</sup>. L'acteur est désigné, dès lors, officiellement, comme un artiste interprète du spectacle vivant. Même si nous nous souvenons bien qu'étymologiquement, le terme a tout d'abord été attribué aux crieurs publics, puis aux prêtres et aux prophètes chargés d'expliquer la volonté des dieux, nous savons également qu'à partir de la période romantique, il a commencé à être couramment utilisé pour désigner tout d'abord les musiciens interprétant des œuvres classiques, puis ceux qui jouaient des rôles au théâtre<sup>535</sup>. Mais à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, de la même manière que nous avons pu observer précédemment un glissement lexical du terme « spectacle vivant » à partir du vocabulaire administratif, vers la réalité de la perception de la discipline, un phénomène identique semble s'être produit dans la conception du métier par les acteurs, induit à partir de la législation, d'une part et de l'histoire, d'autre part. De fait, la grande majorité des acteurs professionnels que nous avons rencontrés sur le terrain ou dont nous avons lu les témoignages publiés, se considèrent comme des interprètes. Et cela peut être envisagé à deux niveaux de sens distincts :

1. L'acteur professionnel se considère comme « la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique... »<sup>536</sup> : il est interprète, de par la loi.
2. L'acteur professionnel se considère libre de penser son métier et sa fonction d'une manière individuelle : il interprète ce qu'il est, de par son statut d'artiste.

Ce deuxième point semble être caractéristique de la pensée de l'artiste qui se saisit pour lui-même de son statut dès « l'invention de l'artiste » (pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu<sup>537</sup>) à la période romantique. De ce fait, ce constat semble tout à la fois découler de l'historiographie de la pensée de l'art sur l'art et il apparaît, en quelque sorte, confirmé par le glissement de sens opéré dans la pensée de l'interprétariat – ce que Bourdieu nommait « l'illusion de l'autonomie »<sup>538</sup> et à laquelle l'idée « d'artiste interprète » ne manque pas de nous faire penser. Et si celle-ci revêt avant tout, dans la pensée bourdieusienne, un caractère propre au positionnement de l'artiste dans la société, de manière tout à fait intrinsèque, celui-ci

---

<sup>534</sup> Code de la Propriété Intellectuelle, Article L212-1, créé par Loi 92-597 1992-07-01 annexe JORF 3 juillet 1992. Voir également Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, PUF, Paris, 2001.

<sup>535</sup> CNRTL, Etymologie du mot « interprète », <http://www.cnrtl.fr/definition/interprete>, consulté le 14/06/2014.

<sup>536</sup> Code de la Propriété Intellectuelle, Article L212-1, *op. cit.*

<sup>537</sup> Pierre Bourdieu, « L'Invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 1, n°2, Mars 1975, *Le Titre et le poste*, p. 67-93.

<sup>538</sup> *Idem*, p. 69



transparaît également dans son positionnement intellectuel et artistique, vis-à-vis de la discipline qu'il pratique comme vis-à-vis de lui-même.

Peut-être qu'il s'agit ici également d'une autre manière d'envisager la question de l'individualisation des perceptions et des pratiques, ainsi que nous l'avons abordé en section n°1 et n°2. Mais quoi qu'il en soit, cela ne dénoue pas le point qui nous occupe à présent, c'est-à-dire la résolution semblant impossible d'une équation entre la pensée sur le théâtre et la réalité des pratiques, de la part des acteurs, que finalement le statut d'interprète semble en quelque sorte cristalliser, puisqu'il induit naturellement une différenciation entre la scène et la salle, d'une part mais aussi entre les différents maillons de la chaîne artistique, d'autre part et également, d'un point de vue individuel, à l'intérieur de l'acteur lui-même, qui ne parviendrait pas à être simultanément humain, artiste et interprète.

Afin de questionner ce phénomène et de l'explorer plus avant, nous nous pencherons tout d'abord, en chapitre 5, sur l'étude d'un cas pratique tout à fait singulier, dans le cadre de la présentation initiale d'une proposition théâtrale par une stagiaire débutante, afin de retracer de quelle manière ce heurt entre pensée et pratique se manifeste dans l'expérience. Puis, en chapitre 6, nous verrons de quelle manière la question de l'adéquation entre discours pratique et discours sur la pratique a été pensé par les responsables de la formation qui fait l'objet de notre terrain, d'un point de vue intellectuel – selon quelle logique et avec quelles références. Nous verrons ainsi comment du prédicat selon lequel l'acteur est un interprète, nous en arrivons, au terme d'un cheminement réflexif, à approfondir la pensée jusqu'au constat que le théâtre lui-même se trouvant être l'objet d'interprétations multiples et singulières, finit par y perdre ses déterminants, jusqu'à ne former plus qu'un agrégat infiniment malléable d'idées et de formes, au gré des individus : un amalgame *compliqué* de mirages, masquant sa profonde *complexité*.



**Photographie 9 Présentation dirigée des travaux des stagiaires.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr, pos, num, couleur, 56x42cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation dirigée des travaux des stagiaires, dir. Ali Ihsan Kaleci, Mustafa Paşa, 27 septembre 2008, n° de série du lot : 10.

## CHAPITRE CINQ

# INDIVIDUALISME ET OCCULTATION DE L'AUTRE

Nous analyserons ici une autre étape de la préparation pour la session « Autonomie de l'Acteur – 2013 »<sup>539</sup>. Il s'agit d'une audition individuelle de l'une des candidates, que nous nommerons Ekaterina Kuznetsov<sup>540</sup>. Cette rencontre a permis un échange approfondi entre l'équipe pédagogique et la candidate, concernant la présentation que celle-ci venait de réaliser. Cet échange s'est déroulé en plusieurs temps, sur une durée totale d'environ une heure, durant laquelle les membres de l'équipe pédagogique ont analysé « à chaud » sa proposition, avant de la questionner sur ses intentions, puis d'envisager avec elle comment la formation pourrait représenter un apport dans son parcours personnel<sup>541</sup>. À travers celui-ci, nous voyons de manière très nette, combien est critique la rupture entre le dire et le faire, dans la proposition singulière d'une artiste.

---

<sup>539</sup> Voir chapitre 3, pp. 109-137, ainsi que la description de l'audition, « Portraits d'acteurs en pratique », pp. 404-410, Tome 2.

<sup>540</sup> Voir « Une sorte de décalage praxique », pp. 417-423, Tome 2.

<sup>541</sup> *Idem*. Voir également : Bibliographie, Sources Premières, Séances filmées, *CIF Audition*, 6 fichiers AVI, durée totale 75'34, Paris, 2013. Les discussions de ce type font partie du protocole de travail de l'équipe d'*Ayn Seyir* et constituent, en quelque sorte, la base même du retour pédagogique que ces derniers s'efforcent de réaliser à partir des propositions émises par les participants en général. Ces retours visent à présenter, de manière la plus neutre possible, un point de vue objectif sur les éléments présentés par l'acteur auditionné. Et ces échanges sont mis en œuvre tout au long de la formation, dès la première présentation de chaque participant. Le protocole général, pour tous ces retours – et quelle que soit l'étape de travail – est le suivant : suite à la présentation théâtrale d'un (ou de plusieurs) des acteurs, l'équipe pédagogique se réunit avec l'ensemble des participants. À partir de notes prises sur le vif, les membres de l'équipe effectuent une série de remarques sur les présentations effectuées, en se basant sur le déroulement chronologique de celles-ci, et à travers trois grands axes de lecture : le comportement corporel, la voix, la structuration dramatique des propositions. Ces remarques sont faites par l'ensemble des membres de l'équipe selon leur spécialisation ou par l'un ou plusieurs d'entre eux, en fonction des circonstances propres à chaque présentation. Dans le cas qui nous occupe ici, les remarques ont été faites par les différents membres de l'équipe pédagogique, puis Ekaterina a été questionnée par les formateurs (dont l'un d'eux, en particulier, que nous nommerons tout simplement « Formateur »). C'est précisément cette partie de l'échange qui nous intéressera plus particulièrement.

- **Penser, dire, faire jeu**

De l'échange entre cette actrice et l'équipe d'*Ayn Seyir*, il semble tout d'abord se dégager puis se creuser une incompréhension – principalement à partir du moment où le directeur de la formation réalise que la proposition de l'actrice avait pour sujet la représentation d'un démon, puis plus tard, lorsqu'il apprend plus précisément qu'il s'agit d'une interprétation du « Démon » de Lermontov, ce qu'il ne savait pas :

« **YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)** – *Ensuite, est-ce que quelque chose te tire ?*

**EKATERINA** – *Euh...*

**YUNUS DOĞAN** – *Vers là-bas...*

**EKATERINA** – *Euh... [...] [Elle montre un geste, pour demander s'il s'agit de celui-ci]*

**YUNUS DOĞAN** – *Non ! Là-bas...*

**EKATERINA** – *Oui... [Elle montre un autre geste] [...]*

**YUNUS DOĞAN** – *Oui, oui !*

**EKATERINA** – *Bah, c'est... c'est le côté rapace du démon, en fait. [...]*

**YUNUS DOĞAN** – *Ah oui... Est-ce que tu veux dire « reptile » ?*

**YUNUS DOĞAN** – *Qu'est-ce que c'est ? Est-ce un démon-reptile ?*

**EKATERINA** – *Euh... oui... voilà, c'est ça...*

**YUNUS DOĞAN** – *Donc tu fais un spectacle sur un démon reptile ?*

**EKATERINA** – *Oui. C'est « Le Démon », de Lermontov<sup>542</sup>.*

**YUNUS DOĞAN** – *D'accord ! ... »<sup>543</sup>*

D'une manière générale, la réaction d'Ekaterina et ses réflexions suite aux remarques et aux questions par rapport à sa présentation, laissent transparaître plusieurs points caractéristiques d'une inadéquation latente entre ses actes et l'intention qu'elle tâche de traduire dans son discours. Cela est particulièrement manifeste, tout d'abord, dans la problématique soulevée par cette découverte *a posteriori* dans la discussion, de ce qui faisait le sujet et l'objet de sa proposition théâtrale : le démon. C'est en réalité à travers le filtre de la contradiction entre son point de vue personnel sur le personnage et la manière dont elle projette celui-ci dans une

---

<sup>542</sup> Voir Mikhaïl Lermontov, « Le Démon », in *Œuvres*, Stock, 1904, pp. 331-355

<sup>543</sup> Voir « Une sorte de décalage praxique », *op. cit.*

mise en corps spatialisée, que l'on saisit de manière vivace la complexité de ce que représente l'acte d'interprétation, situé entre transmission d'une œuvre initiale et projection imaginée d'un imaginaire. Enfin, il apparaît que cet acte d'interprétation est mis en œuvre par l'utilisation d'outils qui sont considérés comme rebattus par le formateur, sans que leur sens ait pourtant rien de consensuel dans la réalité des pratiques artistiques, ainsi qu'il en fait le constat :

*« Toutes les filles qui se présentent ici font la même chose : se jeter par terre, rouler, etc. Mais que l'on me permette de demander : d'où cela vient-il ? Qui leur a appris ? Quand ? Qui est à l'origine de ces mouvements ? Tous les acteurs ici font les mêmes choses pour raconter des choses différentes. Puis ici, par exemple, on découvre qu'il y a en réalité, l'histoire de Lermontov, « Le Démon », qu'il y a un récit, une dramaturgie. Mais moi, public, je ne vois pas tout cela. Qu'est-ce que ce décalage ? »<sup>544</sup>*

Cette mise en œuvre d'un langage inconscientisé et rendu en quelque sorte « parole-débaras », apparaît alors comme la marque manifeste d'une différenciation insoupçonnée, rendue précisément possible par le phénomène de l'interprétariat et des propriétés qui lui sont attribuées de fait et par consensus. C'est ce que nous tâcherons de voir dans ce chapitre.

#### **a. En circuit fermé**

Le point qui apparaît tout à la fois le plus frappant et le plus caractéristique, dans l'ensemble de cet échange, concerne la découverte par le formateur, postérieurement à la présentation réalisée par Ekaterina, du fait que celle-ci a joué « un démon » dans son parcours, puis pas n'importe quel démon mais « le Démon » de Lermontov. Le formateur, pourtant en mesure de rappeler à l'actrice les moindres détails de son jeu (détails dont elle-même semble n'avoir pas un souvenir aussi net puisqu'elle peine à répondre à ses questions, ainsi qu'à se remémorer un instant sur lequel son interlocuteur lui demande une précision) n'a pas été en mesure de saisir, ni même de deviner ce qui était mis en œuvre dans la représentation du personnage par Ekaterina. Nous pouvons nous étonner de cet état de fait : pourquoi et comment cela est-il possible ? C'est ce que nous chercherons à présent à analyser rapidement, à travers trois points :

---

<sup>544</sup> Voir « Une sorte de décalage praxique », *op. cit.*

- la relation entre l'image mentale décrite par l'actrice et la réalité de ce qu'elle a vraiment mis en pratique,
- l'utilisation des références dans la mise en œuvre de sa proposition,
- l'interprétation qu'elle fait du sens de ce qu'elle cherche à représenter, par rapport à ce qui se dégage de son travail et qui est finalement laissé à la compréhension du public.

Le premier point que nous soulignerons concerne le fait que l'image mentale qu'Ekaterina décrit dans la discussion et relative à sa proposition théâtrale n'a visiblement *a priori* aucun rapport (ou très peu) avec l'image qu'elle réalise dans son propre corps. Bien entendu, nous émettons cette remarque, tout en ayant conscience des nuances à y apporter – et en prenant soin de ne pas confondre l'idée d'un réalisme figuratif, ni la question de la créativité artistique, avec l'idée d'une adéquation entre intention et action (ou mise en œuvre de symboles nécessaires à la représentation).

L'élément le plus caractéristique dans ce sens est probablement la réponse qu'elle donne au formateur, lorsque celui-ci lui demande ce qu'elle fait au sol – elle répond : « C'est le plané », c'est-à-dire qu'elle représente le démon volant au-dessus de la terre, ainsi qu'elle l'explicite par la suite. Pour rappel, cet élément intervient au tout début de sa proposition : après avoir rejeté la cape noire qui la couvrait de la tête aux pieds dans un geste stylisé, elle s'allonge brusquement ventre à terre, dans une posture immobile où ses pieds et son buste sont relevés, la main droite posée au sol, coude contre son torse et la main gauche tendue vers l'avant, suspendue au-dessus du plancher et décrivant lentement un arc de cercle vers sa gauche. *A posteriori*, en considérant la réponse d'Ekaterina et la réalité de son action, nous constatons qu'effectivement, le geste qu'elle réalise par sa main gauche notamment, peut faire penser à un signe relativement courant (et même cliché) pour désigner l'action de voler ou de planer, comme c'est le cas dans l'iconographie des bandes dessinées ou du cinéma hollywoodien : par exemple, Superman<sup>545</sup>. Pourtant, le véritable problème ne se situe pas tant dans le fait que l'action d'Ekaterina ressemble ou non à un vol plané dans l'imaginaire collectif contemporain mais au fait que celui-ci soit identifiable ou non par le spectateur, au moment de la représentation. Et cela semble supposer que le symbole seul qu'elle a mis en œuvre ne suffit pas dans l'enchaînement et l'articulation des autres signes, au sein de la globalité de son parcours. Ainsi, sans référence

---

<sup>545</sup> Les références abondent, est-il besoin de le rappeler ? Une grande archive est actuellement mise en ligne sur le site <http://www.supermanhomepage.com/news.php>, consulté le 18 novembre 2014.

préalable aucune, il était ici impossible pour le formateur de se douter ou d'imaginer que l'actrice représentait l'action de planer et encore moins, qu'elle représentait un démon en train de planer – ou pour être plus précis, *le* démon de Lermontov planant au-dessus des montagnes du Caucase et des vallées de la Géorgie.

Ce constat nous renvoie à un second point caractéristique du décalage entre l'intention d'Ekaterina et la réalisation de sa proposition : à deux niveaux, les références que celle-ci utilise ne sont connues que d'elle-même et pour elle-même. Bien entendu, au premier niveau, il s'agit des références que nous pourrions qualifier « d'élémentaires » : le texte à partir duquel elle a élaboré sa proposition (*id est* « Le Démon » de Lermontov), ainsi que l'imagerie qu'elle y a associée (*id est* les peintures de Vrubel, la mise en scène dans laquelle elle a joué, ainsi qu'elle le précise elle-même). Le deuxième niveau de références, liées aux intentionnalités d'Ekaterina, concerne ses choix personnels d'interprétation du texte de Lermontov : ce qu'elle considère comme étant l'état-premier du démon dans sa proposition, l'aspect reptilien qu'elle attribue au personnage ainsi que son côté humanisé, le fait même de considérer ce démon comme un individu ayant la possibilité d'être incarné dans le jeu, les éléments du récit qu'elle a choisis de représenter dans sa proposition, notamment. Nous pourrions également considérer qu'un troisième niveau de références apparaît ici dans la démarche de l'actrice : il s'agit du système de codes que celle-ci utilise dans son jeu (muet, soulignons-le) et que le formateur dit bien reconnaître, en soulignant par ailleurs que « tous les acteurs font pareil » mais qu'il ne peut associer au sens singulier du travail d'Ekaterina, *hic et nunc*.

Il apparaît donc, ainsi que le formateur le souligne, un décalage à plusieurs niveaux dans cette situation. Tout d'abord, le décalage entre le « vouloir faire » et le « faire » : par exemple, même si Ekaterina souhaite que le spectateur reconnaisse le plané et qu'elle met en œuvre un élément physique pour le signifier, cela ne fonctionne pas, dans le cas présent. Deuxièmement, le décalage entre la somme des intentionnalités référentielles d'Ekaterina et le résultat incertain concernant la compréhension qui en découle par le spectateur. Nous constatons que cette seconde disjonction peut être due à la mise en œuvre par l'actrice d'un système d'interprétation – cela renvoie à l'idée de « l'arroseur arrosé », puisque c'est alors l'interprète qui est pris au piège des méandres de sa propre imagination face à l'objet de son travail.

L'un des éléments les plus éloquents ici, dans ce sens, concerne le fait, souligné par le formateur, selon lequel Ekaterina a « réduit » la pensée de Lermontov à travers son

interprétation. C'est-à-dire qu'en réalité, Ekaterina a projeté de manière très personnelle une idée imaginaire du texte de Lermontov, qui diffère de la réalité de l'œuvre en question sur plusieurs points. Cela est manifeste à deux moments successifs de la discussion. En premier lieu, lorsque le formateur lui demande de résumer l'œuvre, Ekaterina en fait une restitution tout à fait partielle et personnelle en ce sens qu'elle interprète déjà certains éléments poétiques mis en œuvre dans le texte original et qu'elle en omet d'autres – si bien qu'on ne sait plus si l'actrice résume le texte de Lermontov, comme cela lui a été demandé ou le spectacle créé à partir du texte de Lermontov et dans lequel elle a joué. Cela est notamment caractéristique, dans la présentation qu'elle fait de la fin du poème dramatique, où elle annonce que l'héroïne, Tamara, « s'échappe » (ou « coule », comme elle le dit plus loin), emportée par un ange au moment où le démon l'embrasse. Cela n'est pas tout à fait exact et montre qu'il y a eu ici une probable coupure ou omission de la part de l'actrice : en réalité, Tamara meurt dans l'étreinte du démon et c'est au moment de son enterrement dans la chapelle familiale que son ange protecteur emmène son âme aux cieux, tout en rejetant le démon condamné à errer éternellement dans la souffrance.

Un autre point caractéristique de l'égarement d'Ekaterina dans les méandres de l'interprétation de l'œuvre faisant l'objet de sa présentation, est la difficulté que montre celle-ci à répondre à la question suivante : « Pourquoi as-tu choisi Lermontov ? ». L'actrice commence par évoquer les tableaux du peintre russe Vrubel, affirmant que ces derniers lui ont inspiré un travail corporel, puis parle d'une analyse détaillée de l'œuvre de Lermontov réalisée avec le metteur en scène de son spectacle et qui lui aurait permis de lui faire découvrir des aspects insoupçonnés du texte. Soulignons tout d'abord que ces deux éléments de discours d'Ekaterina ne constituent pas une réponse à la question posée. D'autre part, dès qu'il est fait mention de son choix personnel et initial, l'actrice évoque des tiers : l'un ayant eu un impact indirect sur son interprétation (Vrubel) et l'autre un impact direct (le metteur en scène), à tel point qu'elle se révèle, par la suite, incapable de prononcer une phrase concernant son choix initial de l'œuvre de Lermontov : « Que donc le metteur en scène, il a... il a... présenté pour qu'on puisse comprendre comment... développer... comment... dire... de... Les choses, voilà... d'une... peut être comme une... euh... ».

En quoi cette hésitation, cette fuite dans la réponse d'Ekaterina, de la même manière que son incapacité à résumer objectivement l'œuvre initiale de Lermontov, à partir de laquelle elle a développé sa proposition théâtrale, paraît-elle problématique, dans la perspective qui nous



occupe ici ? – C’est qu’en réalité et tout d’abord, ces éléments semblent être comme la marque audible et visible de la raison pour laquelle il y a eu incompréhension entre le spectateur et l’actrice au moment de la présentation. Même si nous mettons de côté le fait que le spectateur ignorait l’œuvre à partir de laquelle l’actrice avait composé sa proposition<sup>546</sup>, ce dernier n’a pu saisir ne serait-ce qu’une trame structurelle ou le jeu des intentionnalités à l’œuvre dans cette présentation. Cela est caractéristique dans les questions qu’il adresse d’un bloc à l’actrice, au début de la discussion :

*« Qu’est-ce que c’est ? [Ekaterina ne répond pas] Et après, qu’est-ce que les sons que tu fais ? [Ekaterina ne répond pas] Quand tu rampes, vers où vas-tu ? Quand tu reviens, que s’est-il passé ? Et vers quoi vas-tu ? Quand tu te redresses avec la bouche ouverte, que se passe-t-il ? [Ekaterina ne répond pas] En réalité, je vois uniquement un corps qui souffre. Un corps torturé. Je ne vois pas le sujet de ton travail. Que voulais-tu raconter ? »<sup>547</sup>*

Finalement, l’on voit bien alors que sa proposition semble, en quelque sorte s’enfermer sur elle-même, dans un jeu de références internes – pour l’actrice elle-même, pour l’actrice avec le rôle qu’elle tâche de représenter, pour l’actrice par rapport à son metteur en scène, etc. Détachée, en apparence, de tout système de références propres à ce qu’elle met en jeu, la proposition d’Ekaterina finit par ne souligner qu’un seul point, soulevé d’ailleurs par le formateur lorsqu’il dit voir avant tout « un corps » : sa propre virtuosité d’artiste<sup>548</sup>.

Et c’est cela qui interpelle particulièrement le directeur de la formation. En effet, il formule son désarroi face au travail de l’actrice qui, loin d’évoquer l’idée même du démon et de l’ensemble des éléments dont elle parle elle-même oralement (Tamara, la rédemption, l’espoir du démon, etc.), ne semble mettre en représentation que son propre corps qui « souffre », « [ses] genoux », « [son/ses] mouvement[s] ». De telle sorte qu’au bout du compte, si l’on se donnait la liberté d’interpréter à notre tour le travail d’Ekaterina, l’on pourrait penser que le seul aspect véritablement lisible, reste les contorsions qu’elle impose à son propre corps avec une certaine virtuosité, certes mais qui ne permet pas une lecture claire, tangible dans le travail artistique

---

<sup>546</sup> Car somme toute, cela ne devrait pas constituer un problème *a priori*.

<sup>547</sup> Voir « Une sorte de décalage praxique », *op. cit.*

<sup>548</sup> N’oublions pas, en effet, qu’Ekaterina est tout d’abord danseuse et qu’elle possède une grande maîtrise corporelle – ce que sa proposition met en valeur, en quelque sorte, si l’on ne se préoccupe que du contexte de l’audition.

qu'elle a mis en œuvre, dans la mesure où ces signes ne font pas sens pour l'observateur extérieur. Et ce décalage paraît avant tout être la marque d'un enfermement de l'actrice sur ses propres références, en circuit fermé.

### **b. Questions de responsabilité**

Ainsi que nous venons de le voir, le travail qu'Ekaterina mène ici en tant qu'actrice, semble en quelque sorte s'enfermer en lui-même, pour ce qui est des questions de sens et de signes et par rapport à ses intentions. De telle sorte que l'on en vient à s'interroger sur le dessein réel de l'artiste dans ce cas précis. En effet, il semblerait que ce n'est pas la réalité de ce qu'elle donne à voir mais l'idée projetée en imagination de ce qu'elle donne à voir, qui lui permet d'articuler tout à la fois son travail, et le discours sur celui-ci. En ce sens, il semblerait même que l'interlocuteur est exclu du processus théâtral, sans pour autant que cela soit érigé en principe ni revendiqué comme un choix par l'actrice – au contraire même, puisque nous n'oublierons pas ici que nous nous situons dans un contexte d'audition, où l'interaction et l'existence du public est admise et nécessaire de fait.

À ce stade, l'on pourra, bien entendu, nous reprocher une approche restrictive du fait artistique, puisqu'en définitive il n'est pas nécessaire qu'une œuvre fasse sens et que le rechercher à tout prix, pourrait finalement être même considéré comme une attitude *profane* vis-à-vis de la démarche créatrice. Pourtant, notre intention ne se situe pas à ce niveau-là, ainsi que nous l'avons déjà précisé. En regard des conclusions du chapitre 4<sup>549</sup>, notamment, où nous avons vu que l'acteur apparaissait comme la seule et l'initiale unité sémantique nécessaire dans le processus théâtral, dès lors qu'il était attendu de lui-même et surtout par lui-même, la mise en œuvre du *vrai* ; nous pouvons également constater à travers le cas singulier d'Ekaterina que dès lors, le système de références sémiotiques mis en œuvre par l'acteur en tant qu'interprète *vrai* se situe dans une échelle de valeurs fondées uniquement en rapport à lui-même, de manière individuelle. Et cela n'a rien à voir avec une quelconque intervention intellectuelle sur l'acte artistique, sur lequel nous ne portons ici aucun jugement ni même aucune réflexion analytique.

Tâchons d'éclaircir le sens de cette remarque, à travers deux exemples significatifs tirés du dialogue entre nos protagonistes. Tout d'abord, revenons sur la question du formateur :

---

<sup>549</sup> Voir p. 162-163.

« Quelque chose te tire ? » et sur la réponse d'Ekaterina, après qu'elle se soit souvenue du passage évoqué par le directeur dans sa proposition : « Bah, c'est... c'est le côté rapace du démon, en fait. » S'ensuit un court dialogue sur l'hésitation entre le choix du terme « rapace » ou « reptile », sur lequel nous ne reviendrons pas<sup>550</sup>.

Dans la discussion, il apparaît problématique qu'Ekaterina semble ne pas réagir au questionnement du formateur. En dehors des réponses laconiques qu'elle donne à certaines questions directes, son attitude ici est celle d'une personne qui renseigne, alors qu'en réalité, le formateur n'interroge pas uniquement pour connaître les réponses d'Ekaterina par curiosité mais également pour lui montrer, à travers ces questions, qu'il n'a pas été en mesure, au vu de ce qu'elle a présenté, de saisir ses intentions. C'est-à-dire que le dessein du formateur relève ici de la pédagogie et non pas de l'investigation – mais il s'agit d'un autre sujet.

D'un point de vue concret et en regard de la mise en œuvre pratique de ses idées, ce qui attire particulièrement l'attention ici, concerne l'inadéquation entre la nature de l'idée d'Ekaterina et celle de son action. C'est-à-dire que celle-ci effectue un geste physique qui est censé représenter un trait zoomorphique. Ce geste est le suivant : allongée par terre sur le côté droit, face au public, son bras gauche se soulève vers le haut, à partir du coude – ce qui laisse supposer au formateur que quelqu'un ou quelque chose la tire vers le haut. Alors qu'en réalité Ekaterina cherche à montrer ici un trait de la nature de l'entité qu'elle cherche à personnifier : le démon, dans son côté rapace ou reptile. Il semble alors qu'elle utilise ce que l'on pourrait considérer comme une sorte de métaphore corporelle, de manière figurative. Pourtant, le spectateur ne parvient pas à identifier cette intention abstraite et paraît enclin à chercher dans l'action corporelle mise en œuvre par l'actrice une certaine concrétude. C'est-à-dire qu'il semble y avoir incompatibilité entre l'abstraction et l'action, dans la mise en œuvre du système de signes employé par l'actrice. Pourtant, Ekaterina semble attachée à ce point, insistant à plusieurs reprises dans la discussion sur ce rapport entre projection mentale d'un imaginaire abstrait et sa réalisation pratique (elle évoque par la suite la référence à Vrubel, aux images

---

<sup>550</sup> Nous avons coupé cet échange dans la partie de la discussion reproduite, dans la mesure où il est d'importance secondaire, vis-à-vis de l'objet de notre raisonnement. Ekaterina n'est pas de langue maternelle française, ce qui pose un léger problème de communication tout à fait indépendant du sujet qui nous occupe ici. Précisons qu'il est conclu entre les locuteurs à l'issue de ce rapide échange, que le terme convenable était « reptile ».

métaphoriques projetées également sur le personnage de Tamara qui devient « l'eau », notamment)<sup>551</sup>.

En réalité, en tant qu'interprète (ainsi qu'elle se positionne ici ouvertement, rappelant que ce travail a été pensé en collaboration avec un metteur en scène, dont elle exécute la vision du texte), Ekaterina semble considérer qu'elle ne peut être tenue pour responsable de la lecture finale que le spectateur aura de sa proposition, qui n'est pas envisagée totalement comme relevant de sa compétence propre mais aussi et surtout de celle du metteur en scène, chargé, quant à lui, de rassembler les éléments sémiotiques du plateau, afin de leur donner un sens. Dans cette perspective, Ekaterina ne se place que comme un support sémiotique parmi d'autres, en quelque sorte et c'est de cette manière qu'elle prend position, en tant qu'interprète.

Elle-même rappelle cet état de faits, lorsqu'en guise de réponse à la question : « Que voulais-tu raconter ? », elle décrit le début du spectacle. Elle explique alors la raison de l'utilisation d'une cape noire lui couvrant le corps de la tête aux pieds, au démarrage de sa proposition : celle-ci était destinée à figurer le noir scénique qui existait dans le spectacle et qu'elle ne pouvait reproduire dans la salle éclairée et aux murs blancs où se déroulait l'audition. Avec cet artifice, elle a voulu représenter ou plutôt remplacer un ensemble d'éléments de mise en scène (les lumières, la musique, « des fouets », « un drone » qui « fait des trucs » dans la musique), par le port de cette cape noire figurant ainsi de manière théâtrale le passage de l'obscurité apparemment tourmentée, à la lumière. Pourtant, physiquement, Ekaterina a simplement réalisé dans l'espace ce qu'elle faisait dans le spectacle – c'est-à-dire avancer lentement vers le public à partir du fond du plateau – mais elle l'a fait enroulée dans ce tissu noir, qu'elle a rejeté au sol pour ne plus l'utiliser par la suite, afin de figurer la lumière de la scène<sup>552</sup>. Et de manière attendue, le spectateur cherche à trouver dans ce geste un signe dramaturgique concret : ici, « un enfermement », « une naissance ». Encore une fois, l'inadéquation entre le signifiant et le signifié égare le spectateur.

Somme toute, cette tentative maladroite de la part de l'actrice, de même que l'observation générale que nous avons établie antérieurement, à partir de son attitude réflexive,

---

<sup>551</sup> Rappelons ici encore une fois que nous avons choisi de considérer ce travail d'un point de vue théâtral à l'exception de toute référence à l'analyse chorégraphique, dans la mesure où contextuellement, c'est ce qui était demandé à l'artiste.

<sup>552</sup> Il est entendu et tout à fait évident ici qu'Ekaterina ne cherche pas à mettre en œuvre un langage métathéâtral particulier, en réalisant cela. Pour cette raison, nous ne discuterons pas de cette éventualité.

par rapport à sa propre proposition, nous indiquent un point complexe et caractéristique du jeu de l'acteur envisagé par lui-même et d'un point de vue général : ce dernier ne se percevant pas à l'extérieur de soi, ne peut savoir avec précision quelle image il donne à voir au spectateur. Pour cette raison, l'intervention d'un tiers est souvent jugée nécessaire, afin de permettre à l'artiste de se faire une idée des signes qu'il dégage de l'extérieur de lui-même et de les corriger le cas échéant – et généralement, ce rôle est attribué au metteur en scène<sup>553</sup>. La problématique à l'œuvre ici encore est complexe, parce qu'elle met en lumière deux niveaux d'extériorité vis-à-vis de l'actrice, dans la responsabilité que l'on attribuera ici *a posteriori* et en regard du discours de cette dernière, au metteur en scène :

- Il joue le rôle du « troisième œil »,
- Il établit un système de signes scéniques, dont le travail d'Ekaterina fait partie et crée une œuvre indépendante, externe à celle de l'actrice elle-même.

De ce fait, ici, l'œuvre brute de l'actrice est prise isolément du système sémiotique créé par le metteur en scène. Mais Ekaterina tente de reconstituer, en quelque sorte, la relation d'interdépendance entre la mise en scène et son intervention qui en fait partie, grâce à l'artifice de la cape noire notamment. Pourtant, en réalisant cela, elle oublie un point fondamental : les personnes assistant à sa présentation ce jour-là n'ont pas connaissance de la mise en scène ni du spectacle auxquels elle fait référence. Ils ne peuvent donc considérer que ce qu'ils voient : c'est-à-dire une femme, couverte de la tête aux pieds d'une cape noire et qui s'avance lentement vers eux. C'est cette action précise et efficiente *hic et nunc* qu'ils perçoivent comme signe et non ce qui existe dans l'esprit d'Ekaterina à ce moment-là et qu'ils ne peuvent connaître. Et compte tenu du fait que ce signe disparaît à partir du moment où la cape est rejetée par terre pour ne plus être utilisée et que le comportement physique de l'actrice est modifié (la marche lente et mesurée fait place à des contorsions complexes), les spectateurs en présence disent ne rien saisir de cet ensemble sémiotique, en dehors de la virtuosité de l'actrice.

Au-delà de ces questions, ce point soulève un sujet d'interrogation plus profond, concernant l'autonomie du jeu de l'acteur dans le système théâtral : jusqu'à quel point peut-il exister indépendamment des autres signes à l'œuvre dans la mise en scène ? – Si cela n'était pas possible, Ekaterina n'aurait certainement pas imaginé pouvoir présenter cet extrait de spectacle. Mais pour quelle raison, alors, a-t-elle tout de même choisi d'y faire référence dans ce travail

---

<sup>553</sup> Voir notamment Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, op. cit.

isolé, alors même qu'elle était consciente que cette présentation ne pouvait porter le même impact que lors de son spectacle, dans la mesure où le contexte était différent ? Car ici, non seulement elle ne partage pas les mêmes références (et donc les mêmes codes) avec le public mais aussi, elle présente un élément isolé et considéré comme un matériau brut : sa proposition et non un spectacle (ou substitut de spectacle).

Cela nous semble renvoyer à deux points principaux. En tout premier lieu, l'interrogation porte profondément, ainsi que nous venons de le soulever, sur l'autonomie réelle de l'acteur en jeu et du jeu de l'acteur – jusqu'à quel point existe-t-elle ? Quelle est la place réelle que celui-ci occupe au théâtre, etc. ? Deuxièmement, cela pose la question de la responsabilité de l'acteur en tant qu'artiste. À quels types de choix se trouve-t-il confrontés ? Établit-il et comment établit-il une grille sélective selon laquelle il préférera certains éléments de sens plutôt que d'autres, dans son jeu ? En quoi sa position « d'interprète » lui confère-t-elle un ensemble de responsabilités données, vis-à-vis d'autres artistes intervenant dans l'œuvre théâtrale et jusqu'à quel point ? – Car au bout du compte, poser la question de l'interprétariat, des choix et de l'adéquation entre ceux-ci à un niveau intellectuel et leur application physique, c'est mettre le paradigme de l'actorat face à ce qu'il implique, dans toutes ses responsabilités.

### **c. Savants et ignorants**

Et en ces termes, justement, c'est certainement à partir du moment où, ainsi que le souligne Luc Fritsch<sup>554</sup>, l'acteur est considéré comme le représentant d'un collectif déterminé, que ce dernier endosse véritablement et *a priori* une somme de devoirs, vis-à-vis de ce dernier et en son nom. Pourtant, il semble manifeste que cette responsabilité crée tout en même temps une certaine forme de différenciation, à partir du moment où elle est fondée sur le principe de l'interprétariat. Voyons à présent rapidement de quelle manière ce phénomène se manifeste dans l'expérience singulière du retour critique sur la pratique d'Ekaterina.

À l'issue de l'échange, le formateur annonce : « Tous les acteurs font pareil : se jeter par terre, rouler ». C'est à dire qu'il entend que les acteurs évoqués ici réalisent tous les mêmes gestes, les mêmes signes mais pour manifester à chaque fois quelque chose de différent, comme

---

<sup>554</sup> Luc Fritsch, *L'Innocence théâtrale*, op. cit.

s'il existait un contingent de signes-débarras universel, qui permettrait aux acteurs de manifester une grande variété de signifiés à travers ce petit nombre de signifiants. Et le formateur s'interroge sur ce qui origine ces signes communs en apparence, comme s'ils venaient d'un fondateur ou qu'ils étaient le fruit d'une certaine école de pensée et d'art.

À nos yeux, il semblerait tout d'abord que cet élément doive être questionné du point de vue de la relation d'interactivité acteur/spectateur, par rapport au champ de la sémiologie théâtrale, d'une part et en regard de l'adéquation pensée/pratique, d'autre part. Car si l'on admettait, en première hypothèse, que ces signes répétés, ces gestes « faits par tout le monde » constituent en quelque sorte un répertoire, une forme de langage théâtral gestuel archaïque et commun, que les artistes seraient en mesure d'utiliser à l'envi et selon les besoins propres à chacune des arcanes de leurs créations singulières, l'on pourrait en conclure que la propriété principale de ces signes dépendrait totalement de ce qu'en font les individus qui les utilisent. Il s'agirait alors d'éléments de langage employés comme paroles<sup>555</sup> mais dont le sens se renfermerait sur leur locuteur. C'est-à-dire, pour transposer un exemple dans le domaine linguistique, que chacun aurait la possibilité d'utiliser le mot « chaise » pour désigner l'objet qu'il souhaite (qu'une chaise, qu'un lapin, qu'un ordinateur, etc.), ce qui rendrait la propriété du mot caduque, par principe. De la même manière au théâtre, ces signes seraient reconnaissables en leur manifestation physique (par exemple, se jeter par terre d'une certaine manière, comme le dit ici le formateur) mais le sens serait variable selon les circonstances données, ainsi que selon l'individu qui en interpréterait absolument librement la signification de la manière dont il le voudrait, sans que les références de celui-ci puissent constituer un indice pour le spectateur, chargé alors d'en réinterpréter l'acception comme il le voudra pour lui-même. L'on pourrait rappeler le moment où Ekaterina tente de représenter « le côté rapace du démon », pour donner un exemple concret des implications que cela peut avoir sur le plan pratique (apparemment, elle réalise un geste du bras, comme si quelqu'un la tirait vers le haut mais en réalité, elle figure ici cet aspect du personnage). D'un point de vue sémiotique, nous pourrions dire que c'est une référence qui se referme sur elle-même<sup>556</sup>.

Quoi qu'il en soit, cela confère à l'acteur un statut tout à fait singulier dans la mise en œuvre de la représentation théâtrale : il est celui qui « joue » les signes en les incarnant mais

---

<sup>555</sup> Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *op. cit.*

<sup>556</sup> *Idem.*

également, celui qui « se joue » des signes. Il est à la fois l'exécutant et celui qui connaît le sens. Il est celui qui transmet les signes et l'outil qui permet de les décoder. Il joue, dans ce sens, plus qu'un rôle d'interprète : un rôle quasi *médiumnique* en quelque sorte, dans lequel il serait seul en mesure d'avoir les clés de la compréhension d'une œuvre ici et maintenant, pour ceux qui le verraient au travail.

Dans le cas où l'acteur n'offre aucun de ces indices permettant au public de saisir le système de signes à l'œuvre dans son jeu, comme c'est le cas pour Ekaterina dans l'anecdote qui nous occupe ici, que se passe-t-il ? – C'est alors que le spectateur, supposant *a priori* qu'il existe un sens à ce que fait l'acteur en scène, conçoit que lui-même est incapable d'y accéder. Dans le cas de la discussion qui fait l'objet et le prétexte de notre présente analyse, le formateur manifeste cela par ses questions pédagogiques. Se creuse alors la différence entre l'acteur et le public, le premier étant celui qui sait ce que l'autre ignore mais qu'il serait susceptible de lui dévoiler, à travers son jeu. Dépassant donc l'idée selon laquelle il serait un miroir de ses contemporains ou leur représentant, l'acteur fait figure de prêtre ou plutôt d'interprète au sens que ce terme pouvait avoir entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>557</sup>. De quoi traduit-il le contenu ? – Nous l'avons vu largement dans les chapitres précédents : pas uniquement du texte, de la fable, de la vision du metteur en scène, etc. mais également de la réalité d'une société qui s'autosaisit, de l'humain en sa plus sincère vérité, etc.

Mais encore faudrait-il, pour cela, que les signes que ce dernier met en œuvre soient en adéquation avec cette intention structurelle. Car finalement, ce principe engendre une série d'intermédiaires entre le public et ces éléments, dont l'acteur n'est pas seulement un interprète objectif mais aussi et surtout, un artiste chargé de les concevoir selon sa propre subjectivité. Dans le cas d'Ekaterina, par exemple, elle choisit personnellement d'insister sur la figure du démon dans le poème dramatique éponyme de Lermontov, en tant que sujet de l'œuvre et en donne ainsi une lecture singulière, qu'elle retranscrit à travers son parcours, mettant en pratique différents éléments d'expression corporelle. Ainsi, comme elle le dit elle-même à propos de l'effet qu'a eu sur elle le travail avec le metteur en scène, elle « découvre ce qu'elle ne peut pas voir » au public. C'est ainsi qu'est engendrée une série d'intermédiaires avec le sujet / objet réel de l'œuvre présentée sur le théâtre, de l'auteur au metteur en scène, à l'acteur, au public<sup>558</sup>

---

<sup>557</sup> CNRTL, étymologie du mot « interprète », *op. cit.*

<sup>558</sup> C'est ce que Meyerhold considérait comme « théâtre en ligne », par opposition au « théâtre en rond », dans lequel chacun aurait une part à jouer dans le processus créatif autour de l'œuvre elle-même. Et l'on pourrait même



mais dont toutes les occurrences, par leurs natures subjectives, ne parviennent pas à établir la nécessaire adéquation entre forme et sens, ce qui pose un problème de taille dans la lecture des signes portés sur le théâtre.

Et ce problème peut être rapproché, d'une certaine manière, des questions relatives à l'individualisation de la culture, en tant que phénomène social où finalement, ce ne seraient pas tant les conventions ou la mise en œuvre d'une adéquation entre codes et intentions qui guideraient les pratiques artistiques, mais l'application d'un ensemble de « goûts personnels », dont Bernard Lahire, notamment, a démontré la caducité, dans le sens où ces derniers ne sont personnels qu'en apparence, puisqu'ils résultent en réalité de combinaisons complexes de grilles caractéristiques des classes<sup>559</sup> et que ce sont ces combinaisons dans leur plus extrême singularité qui constituent en quelque sorte la subjectivité des goûts. En cherchant à singulariser son travail, l'acteur provoque ainsi deux situations caractéristiques :

- il affirme sans le savoir son appartenance sociale personnelle,
- il s'isole en marquant une distinction de plus en plus profonde entre ses intentions et ses actions (qui résultent chacune de séries de choix structurants, fruits d'un parcours social singulier, en apparence).

Le Tableau B ci-dessous nous permettra peut-être mieux appréhender la manière dont ces interactions sont à l'œuvre dans le cas particulier de l'audition d'Ekaterina, jusqu'à créer une différenciation telle, qu'il en résulte une incohérence structurelle à l'intérieur de sa présentation et une incompréhension latente avec le public.

---

penser que le fait que les signes mis en œuvre par l'actrice soient tellement « décalés » par rapport à ses intentions ouvrirait la possibilité pour le public d'interpréter lui-même ce qu'il souhaite y voir à son tour, donc qu'il s'agirait en quelque sorte d'une forme de « théâtre en rond » revisitée. Voir Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t. 1 à 4, textes réunis et traduits par Béatrice Picon-Vallin, L'Age d'Homme, Paris, 1980.

<sup>559</sup> Bernard Lahire, *La Culture des individus*, op. cit.

**Tableau B – Démarrage de la proposition d'Ekaterina Kuznetsov vis-à-vis de la discussion qui la suivra**

Signe	Intention	Référence	Réception du public
Marcher enveloppée d'une cape noire	Montrer le noir de la scène	Mise en scène du spectacle	Une personne enfermée
Rejeter la cape noire au sol	Montrer l'apparition de la lumière sur la scène	Mise en scène du spectacle	Naissance
Être à plat ventre, une main tendue vers l'avant, paume parallèle au sol	Planer	Texte de Lermontov. Imagerie hollywoodienne.	<u>Ne comprend pas</u>
Être couchée sur le côté, le coude soulevé vers le haut	Côté rapace du démon	Texte de Lermontov. Interprétation du texte.	Quelqu'un ou quelque chose l'entraîne vers le haut

De cette manière, nous voyons nettement se détacher le « décalage » indiqué par le formateur en fin de discussion, entre l'ensemble des éléments sémiotiques mis en œuvre par Ekaterina dans sa proposition. À la lecture du tableau ci-dessus, l'on constate nettement que le public a ici tendance à rechercher un sens relativement simple, lié à des actions (figuratives ou effectives), tandis que l'actrice met en œuvre au minimum deux niveaux d'intentionnalités (son intention et ses références), qui brouillent l'interaction avec les signes qu'elle réalise, au point d'accuser même une relative incohérence entre les deux. C'est finalement, en une certaine mesure, un rapport de savant (l'acteur usant et abusant de références externes à la mise en œuvre du jeu lui-même) et d'ignorant (le spectateur naïf qui ne saisit que ce qu'il voit) qui transparaît alors ici. Plus l'enchâssement des références de l'actrice est complexe, plus cette différence se creuse vis-à-vis du public, jusqu'à la rupture de la compréhension elle-même, provoquant l'enfermement de l'artiste dans les méandres de ses propres paramètres sémiotiques.

À travers ce chapitre, nous avons observé de quelle manière le rapport entre fond (intention, références) et forme était établi par une actrice, dans une situation de jeu donnée, en regard des explications que celle-ci fournissait, d'une part et de la réaction du spectateur, d'autre part. Concernant ce point, nous avons notamment souligné la surprise de ce dernier, constatant que ce qu'il avait pu observer et déduire de ce qu'il avait vu, n'avait aucun rapport avec l'intention et les références de l'artiste, à tel point qu'il finira par reconnaître qu'il s'agit d'un travail virtuose mais présentant « une sorte de décalage » avec le sujet sur lequel il a été bâti. Et c'est ainsi que nous avons constaté que l'actrice évoluait dans un circuit sémiotique fermé, dont elle était tout à la fois la garante, l'interprète et même la destinataire, de sorte que le public devait, en une certaine manière, être considéré comme étant exclu du processus engagé – ce qui

apparaît bien évidemment contraire aux idéaux que nous avons pu constater en section n°1<sup>560</sup> et aux principes structurels que nous avons déduits en section n°2<sup>561</sup>.

En revanche, ce nouveau constat apparaît confirmer l'observation selon laquelle l'art du théâtre considéré du point de vue de l'acteur professionnel (en pratique ou en réflexion sur sa pratique) est infiniment individualisé, jusqu'à ce qu'on remarque qu'il n'existe pas réellement de consensus, tant sur les éléments de forme que sur les éléments de fond. À tel point que nous avons vu combien cela interroge sur la responsabilité des artistes de métier, lors d'une création. Particulièrement concernant le devoir de l'acteur, en tant qu'interprète. Et ce phénomène nous a permis de nous rendre à l'évidence qu'une différenciation culturelle était à l'œuvre dans ce « décalage » observé entre jeu et réflexion sur celui-ci, tant au niveau des interactions et de la hiérarchie artistique dans la chaîne créative, qu'au niveau des acteurs eux-mêmes à un degré intra-individuel, lorsqu'ils saisissaient leur propre difficulté à se positionner eux-mêmes à l'intérieur de cette chaîne.

C'est ainsi que nous pourrions en déduire que l'acteur, ne sachant bien comment se placer dans le processus professionnel de la création artistique (vis-à-vis des autres membres de la chaîne de production du théâtre et vis-à-vis du/des public/s), fait surgir sans le savoir ce dilemme (artiste, interprète, créateur, passeur, personnage, etc.) dans la mise en œuvre du jeu, en marquant un décalage entre penser, dire et faire. Cela est pourtant étonnant, dans la mesure où il existe, ainsi que nous allons le voir, une quantité abondante de références qui pourraient permettre de méthodologiser les voies de réponse à cette problématique.

---

<sup>560</sup> Voir pp. 100-102.

<sup>561</sup> Voir pp. 164-165.



**Photographie 10 Séance de travail pratique.** Symposium. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr, pos num, couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Direction de la séance : Ali Ihsan Kaleci, Uçhisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie) Bezirhane, Argos in Cappadocia, 24 janvier 2012, n° de série du lot : 02.

## CHAPITRE SIX

# DES ACTEURS ANONYMES FACE À UN THÉÂTRE RÉIFIÉ

Aborder la délicate question de l'adéquation entre pensée et action dans l'univers des acteurs professionnels est un point complexe lui aussi, et qui n'a pas réellement été traité de manière systématique dans la littérature savante, de quelque manière que cela soit. Il s'avère que ce thème, pourtant primordial, semble presque totalement occulté des réflexions écrites sur les questions relatives à l'actorat, à l'interprétariat et au théâtre en général, de la même manière qu'il est souvent difficile d'entrer en dialogue réel avec les acteurs sur ces questions ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent. En effet, à de rares exceptions près (l'on pourra penser notamment aux remarques de Sophie Proust<sup>562</sup>), il est extrêmement rare de trouver des références directes à ce phénomène.

C'est pourtant l'un des axes de recherche principaux de l'équipe pédagogique travaillant au sein de l'organisme de formation *Ayn Seyir*, en dehors des questions de transmission. Nous avons ainsi à disposition dans l'archive de ce travail (notamment depuis 2006), un nombre important de discussions retranscrites portant sur ces questions, qu'il s'agisse d'échanges avec des acteurs ou d'échanges entre les membres de l'équipe elle-même<sup>563</sup>. Et c'est précisément l'un d'entre eux que nous avons ici sélectionné<sup>564</sup>, afin de servir de trame à l'analyse qui suivra, pour nous permettre de décrire quels sont les tenants et les aboutissants de la question de l'union entre pensée et pratique pour les acteurs.

---

<sup>562</sup> Voir notamment Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 21 et p. 104 particulièrement.

<sup>563</sup> Voir Bibliographie, Sources Premières, A. Séances de travail, pp. 479-495.

<sup>564</sup> Voir « Tenter de formuler ce qui échappe », transcription partielle de cette séance du 1<sup>er</sup> février 2012, pp. 425-430, Tome 2. Tiré de : *Ce qui me frappe toujours dans le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 01/02/2012.

Ainsi que nous le verrons, ni les praticiens ne parviennent aisément à nommer les difficultés qui les contraignent dans la mise en œuvre artistique (et qui sont à l'origine du « décalage » que nous avons pu observer en chapitre 5<sup>565</sup>) ni les théoriciens ne saisissent réellement la profondeur de la problématique en jeu, lorsque celle-ci est abordée du point de vue de la pratique, comme nous le verrons à présent.

L'intérêt majeur de cette discussion est qu'elle réunit deux des membres de l'équipe pédagogique de la formation « Autonomie de l'Acteur », l'un étant un praticien (nous l'appellerons Yunus Doğan) et l'autre enseignant-chercheur spécialiste du théâtre, intervenant ponctuellement dans la formation (nous l'appellerons Marc-André Lacaze). Les deux interlocuteurs échangent sur la question de l'adéquation entre pratique et pensée sur le théâtre, suite à la visualisation de différentes séquences vidéo présentant le travail effectué par le dernier groupe d'acteurs ayant participé à la formation<sup>566</sup>.

- **De la rupture paradigmatique au renversement des valeurs pratiques**

L'entretien dont il sera question ici aborde la notion de l'adéquation pensée/pratique, à travers une transversalité, qui se distingue à plusieurs niveaux : vis-à-vis de l'histoire, de la sociologie, de la philosophie et de la linguistique, notamment. Dans cette perspective, nous voyons ici à quel point cette problématique, en apparence généraliste, est d'une extrême complexité et à partir de la question du jeu de l'acteur, renvoie finalement ici à un phénomène profondément culturel et social.

Avant d'entrer dans une réflexion à partir de cette discussion, notons qu'il est ici remarquable que le statut de chacun des interlocuteurs influe sur sa manière de produire une réflexion vis-à-vis de la rupture dichotomique entre le penser, le dire et le faire au théâtre. Alors que Marc-André Lacaze marque une nette tendance à conceptualiser, dans une démarche épistémologique selon laquelle il déduit la pensée à partir de ses observations (et qui induirait que la pratique pourrait être déduite de la pensée), Yunus Doğan a, quant à lui, tendance à effectuer un parcours réflexif inverse, déduisant des observations à partir d'un vécu empirique. Ce constat est particulièrement intéressant, dans le sens où nous ne voyons pourtant pas s'opérer

---

<sup>565</sup> Chapitre 5, pp. 171-188.

<sup>566</sup> *Ce qui me frappe toujours dans le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 01/02/2012. Voir retranscription partielle de l'entretien, sous le titre « Tenter de formuler ce qui échappe », *op. cit.*

ici de dialogue dualiste entre un représentant de la théorie, d'une part et un représentant de la pratique, d'autre part mais deux individus, se penchant ensemble et presque d'une seule voix, sur le même objet complexe qu'est la perception et la formulation de l'expérience pratique au théâtre, à travers le filtre de leur propre intellection. Et c'est probablement l'un des intérêts majeurs de cette discussion, qui ne nous tend à aucun moment le piège de l'égarement dans des considérations sur les antagonismes entre empirisme et rationalisme. Car le danger serait précisément, ici, de penser qu'il faut éliminer l'un au profit de l'autre.

Car ainsi que nous le verrons à l'analyse de leurs propos, nos deux locuteurs montrent bien, dans leur échange, qu'il s'agit d'abord de poser de bonnes questions, suite à une série de constats dont les prises en compte nous conduiront certainement à devoir déraciner tous nos présupposés en matière de pensée, comme de pratique, sur le théâtre. Il s'agira, dans cette optique, de dégager des problèmes de fond, nous conduisant à un constat sans appel, selon lequel la difficulté à cerner le rapport entre pensée et pratique au théâtre est la marque d'un déni de l'héritage méthodologique et historique, conduisant à la consommation de son art et de soi-même, par les acteurs de la discipline. Mais également le signe d'un principe d'individualisme prôné comme valeur (consciemment ou inconsciemment) et qui conduit à l'anonymat et aux stéréotypes, sous couvert de singularité. Et finalement la manifestation d'un statut du langage encore indéterminé vis-à-vis de l'art, nous renvoyant presque à l'idée d'une nouvelle querelle des universaux, entre une vision que nous pourrions qualifier de néo-nominaliste, en regard d'une vision réifiée du théâtre et par extension, du monde.

#### **a. Déni, rejet, ignorance de l'héritage**

L'un des premiers et principaux points abordés par les deux interlocuteurs de cette discussion, concerne ce que Marc-André Lacaze qualifie lui-même de « désert historique », vis-à-vis de la relation entre la pratique du théâtre et les apports tirés de l'héritage du passé, en termes de réflexion, de méthode et de formulation des problématiques liées au jeu. Donnant l'exemple des théories premières de Stanislavski<sup>567</sup>, il constate que les acteurs ne parviennent pas à s'approprier la pensée formulée par ce dernier, lorsqu'il s'agit de se mettre personnellement au travail, face à leurs problèmes et à leurs questions dans la pratique, comme si ceux-ci relevaient de la plus absolue singularité. Il montre notamment l'absurdité de la

---

<sup>567</sup> Voir Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit.

situation, en donnant un exemple fictif selon lequel l'on penserait devoir réinventer l'électricité, avant d'utiliser un ordinateur ou un téléphone portable. Cette idée est reprise par Yunus Doğan, qui souligne également le rapport entretenu par les acteurs avec les réflexions méthodologiques sur la pratique, en tant qu'elles sont soit mal comprises, soit considérées comme étant réservées à des spécialistes, soit envisagées comme obsolètes, dès lors que l'on se positionne du point de vue pragmatique et créatif, de telle sorte qu'il n'existe pas réellement d'effet de rebondissement entre la réflexion accompagnée de ses traces écrites et la mise en œuvre pratique du jeu.

C'est, par ailleurs, ce que souligne également Sophie Proust de son côté, lorsqu'elle évoque la différence entre le discours des metteurs en scène en dehors du temps dévolu à la créativité et la réalité de ce qu'ils mettent réellement en pratique, aux côtés des acteurs :

« À entendre le discours public des metteurs en scène en dehors des répétitions, on a l'impression que celles-ci sont abreuvées de la parole des anciens et que la pratique théâtrale se fait dans le souvenir de tel ou tel artiste. Or c'est peu le cas en salle de répétitions, en contact avec le travail. [...] Le phénomène ne fait que souligner la profonde différence entre le discours créatif (la pratique) et le discours de la création. »<sup>568</sup>

L'on se rend alors à l'évidence qu'il existe une sorte de rupture entre l'évolution historique de l'art du théâtre, d'une part et la manière dont cette dernière est perçue (ou plutôt occultée) dans sa concrétude et dans le rapport des acteurs avec leur pratique, d'autre part. Il semble, en outre, que l'on pourrait déployer ce constat selon trois axes de réflexion majeurs : la rupture de l'acteur avec l'histoire du théâtre en général, la rupture à l'intérieur de l'historicité singulière des carrières artistiques, la rupture intrinsèque au processus de création lui-même. C'est-à-dire que face au temps considéré selon le moment de la création, l'existence de l'individu et la marche en avant du phénomène artistique en général, viendraient faire obstacle une infinie réinvention de l'art, du présent et de l'artiste, à chaque instant.

Dans un premier temps, considérons la question de la rupture de l'acteur avec le déploiement historique de la discipline théâtrale, envisagée selon l'instant de la création. Marc-André Lacaze rappelle ici à ce sujet : « On a besoin de parler de certaines difficultés pour les partager avec les autres ; trouver des attitudes, des stratégies pour les dépasser et ne pas avoir, sans arrêt, à y revenir comme si on recommençait à zéro, à chaque fois que les répétitions

---

<sup>568</sup> Sophie Proust, *op. cit.*, p. 104.



commencent ». Cette assertion doit être comprise dans le sens où Marc-André Lacaze ne remet pas ici en cause la question de la créativité de l'acteur dans l'instant du jeu, qui est très souvent évoquée pour parler du phénomène des répétitions au sein desquelles l'artiste n'est effectivement pas censé se « répéter », de manière machinale mais où il est attendu de lui qu'il mette en œuvre un cycle de réinvention du vivant, à chaque instant du jeu<sup>569</sup>. Pourtant, bien que ces phénomènes ne doivent pas être confondus, l'on doit admettre que le second sert parfois de prétexte au premier. C'est ainsi que l'on peut citer différents acteurs parlant des répétitions, en termes qui pourraient laisser supposer que le recommencement « à zéro » du processus, constituerait, en quelque sorte, la garantie de la créativité, lors des répétitions puis des représentations. Philippe Torreton affirme ainsi, par exemple : « Tout au long de sa vie, un comédien doit tout recommencer »<sup>570</sup> ou encore, Francis Huster : « Chacune de nos répétitions se devait d'être comme la première répétition. »<sup>571</sup>.

Ce processus de renouvellement créatif ne doit ni ne peut être confondu avec ce dont parlent ici Marc-André Lacaze et Yunus Doğan et qui correspond à un comportement pragmatique, selon lequel le sujet (ici l'acteur au sens large) se comporte comme si ces références n'étaient valables qu'en dehors du temps créatif, qui serait alors uniquement voué à un état de virginité permanent, c'est-à-dire de recommencement infini (bien qu'impossible) de la chose. Cela suppose vraisemblablement une approche tout à fait existentialiste de l'acte créatif, selon lequel l'acteur en cours de jeu serait immanquablement et éternellement confronté à l'infinité multiplicité des possibles, face à laquelle il serait perpétuellement en situation de choix et de réinvention de sa propre identité artistique – phénomène démultiplié à travers le kaléidoscope de la mise en abyme du moi envers le rôle, le public, les collègues artistes, la mise en scène, la performance, etc.<sup>572</sup> Et finalement, cela conduirait à ce que dénonce plus tard Yunus Doğan, comme étant une rupture entre la vie des acteurs en général (leur vie personnelle) et leur existence artistique, qui serait considérée comme « une cristallisation de la vie » brute. Et qu'entre ces deux existences parallèles, il ne pourrait advenir d'interférences réelles – dans la mesure, semble-t-il, où cela désacraliserait, en quelque sorte, ce que Yunus Doğan souligne comme étant « ce qu'on appelle couramment 'la grâce' ».

---

<sup>569</sup> Voir notamment Sophie Proust, *op. cit.*, p. 189-190.

<sup>570</sup> Philippe Torreton, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009, p. 143

<sup>571</sup> Francis Huster, *Mes Levers de rideau*, *op. cit.*

<sup>572</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973.

Ainsi, ce que dénoncent ici nos locuteurs concerne bien le rapport avec l'historiographie du jeu de l'acteur en termes pragmatiques, ou pour considérer le problème sous un autre angle : en termes méthodologiques – ce que l'exemple de Stanislavski, filé à travers toute la discussion, laisse bien entendre. C'est-à-dire qu'au bout du compte, sous le prétexte du besoin de réinvention permanent de l'acteur, pour des raisons contingentes à la nature de sa fonction sur le plateau (liée au vivant, ainsi que nous venons de l'évoquer rapidement), de même que pour son statut d'interprète, le vouant à une constante adaptabilité – c'est-à-dire à un besoin supposé de réinventer sans cesse et tout au long de sa carrière sa méthode, justement – l'on constate une nécessité supposée de la part de l'acteur à occulter pratiquement (consciemment ou non) ce qu'il acquiert intellectuellement. C'est ce qui transparaît dans la remarque de Yunus Doğan :

*« Et même si on leur présente des ouvrages de référence, qui ont déjà traité les questions qu'ils pourraient avoir sans pourtant parvenir à les formuler [...], les acteurs après avoir lu, reviennent à la pratique avec une idée très différente de ce qui est écrit. Sur le papier, cela paraît clair comme le jour et la nuit. Mais dans la réalité des pratiques, cela devient tout autre chose. »<sup>573</sup>*

Et l'on pourrait ajouter à cette remarque que dans la réalité des carrières, ce détachement vis-à-vis de la connaissance méthodologique ou théorique trouve des accents plus ou moins prononcés selon les contingences des projets dans lesquels les acteurs sont amenés à participer : ce qui est appelé de manière parfois euphémique « la flexibilité » ou « l'adaptabilité »<sup>574</sup>. C'est également un phénomène qui apparaît soutenu par tout un pan de la littérature épistémologique et méthodologique, de Diderot<sup>575</sup> à Jovet<sup>576</sup> en passant par Sartre<sup>577</sup> et selon lesquels l'acteur ne peut se permettre de penser lorsqu'il joue (ce qui ne signifie pas qu'il ne doit pas mettre en œuvre une méthode ou un système mais ce qui fait simplement référence à la réalité que Marc-André Lacaze reformulera ainsi : « ... il y a des aspects du travail qui demandent à ne pas se poser de questions », concernant la mise en œuvre de la délicate question du vivant dans le jeu – mais qui n'interdit aucunement la méthode, bien au contraire).

---

<sup>573</sup> « Tenter de formuler ce qui échappe », *op. cit.*

<sup>574</sup> Voir notamment Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>575</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, *op. cit.*

<sup>576</sup> Voir notamment Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 2002.

<sup>577</sup> Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*

Là encore, une nuance importante est à apporter, concernant le rapport de la question méthodologique à la problématique de la créativité : il ne s'agit pas de rejeter l'un ou l'autre de ces aspects dans le processus de construction de l'identité artistique pour un acteur mais bien de parvenir, dans l'idéal, à combiner les deux. C'est un phénomène sur lequel les théoriciens insistent totalement, sans parfois se rendre à l'évidence que cela n'est pas toujours mis en œuvre littéralement dans la réalité des pratiques – et précisément en raison de la difficulté (soulignée dès le début de la discussion par Marc-André Lacaze et reprise par Yunus Doğan plus tard) de la part des acteurs à formuler et conscientiser (ou peut-être tout simplement à admettre) les problèmes et difficultés qu'ils rencontrent dans l'exercice du jeu<sup>578</sup>. Ainsi, Odette Aslan soutient par exemple :

« L'acteur n'interprète pas un rôle nouveau comme s'il était vierge de toute interprétation préalable ; le souvenir de chacun de ses rôles précédents s'est déposé en lui et il exploite plus ou moins consciemment cette expérience sous-jacente »<sup>579</sup>

C'est d'ailleurs également ce que soutient Marc-André Lacaze, allant même jusqu'à proposer l'idée que « l'art théâtral s'apparente à une science expérimentale », selon laquelle « se teste[rait] *in vivo* l'expérience de la vie ». Effectivement, de ce point de vue, de la même manière que l'accumulation des souvenirs et de l'expérience forge le vécu en tout être humain, le cumul progressif des rôles tout au long de la carrière d'un acteur sert de fondement à son expérience artistique et créative (il s'agirait presque d'un truisme, en regard de la remarque de Marc-André Lacaze que nous venons d'évoquer). Pourtant, ce qui est tout à fait ambigu dans la situation de l'acteur est que ce processus apparaît, néanmoins, remis en question à chaque nouveau projet artistique, du fait de la singularisation absolue des enjeux portés par chacun de ces programmes créatifs singuliers. Et c'est parfois ce qui semble justifier, dans les discours, la faiblesse qui serait de considérer que cette réinvention nécessaire de soi-même et de son savoir-faire, en jeu dans des situations artistiques variées, équivaut à un rejet des acquis – ce que Yunus Doğan dit avoir observé de manière courante au long de sa propre expérience de pédagogue et d'homme de théâtre.

---

<sup>578</sup> Bien que nous ne traitons pas ici le sujet, il est également important de rappeler qu'un grand nombre de penseurs ont souligné un fait existant de manière commune (et souvent non dit) dans la pensée sur le théâtre par les acteurs, qui est le suivant : un acteur ne peut faire d'erreurs car il est dans la réeffectuation de la vie et du vivant (ce qui est supposé être un acquis par nature). En ce sens, soit il est talentueux et capable de jouer de manière convaincante (voir chapitre 4), soit il n'est pas talentueux et sa carrière est vouée à l'échec. Voir également à ce sujet Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, *ibid.*

<sup>579</sup> Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 167

Ainsi, c'est presque l'accumulation de l'héritage culturel et professionnel en termes de savoir-faire et de méthode qui se trouve mise en question, dès lors que l'on considère la problématique (complexe) du phénomène de « réinvention » et qui conduit Marc-André Lacaze à parler de « désert historique », dans la mesure où ledit héritage se trouve occulté (consciemment ou non, ainsi que nous l'avons vu). Et de cette manière, c'est finalement à travers le spectre évanescent de l'histoire de la discipline, que peut certainement être saisie au plus profond cette problématique. À l'instar de Jean-Jacques Roubine évoquant la question de l'emploi<sup>580</sup>, l'on pourrait d'emblée souligner que certains aspects de la méthodologie et des systèmes professionnels passés ont été relégués au rang d'archaïsmes, dans la marche en avant de l'histoire de la discipline :

« L'emploi définit l'ensemble des caractéristiques physiques et vocales d'un acteur en tant qu'elles l'assignent à un certain type de rôles, et seulement à ce type. Cette notion aujourd'hui est en train de tomber en désuétude pour plusieurs raisons : d'abord elle présuppose un théâtre typologique – tout rôle relèverait d'un type qui l'engloberait et le bon acteur serait celui qui, ayant les caractéristiques de l'emploi adéquat, saurait individualiser ce rôle par son génie d'interprète. [...] D'autre part, une semblable typologie repose sur le présupposé d'une immuable nature humaine et va ainsi à l'encontre de toutes les recherches qui, au XX<sup>e</sup> siècle, visent à l'individualisation maximale du personnage, c'est-à-dire à son historicisation. Dès lors, la notion d'emploi cesse d'être opératoire. Seules importent l'adéquation du comédien aux exigences de son rôle et son aptitude à en tirer parti de façon créatrice. »<sup>581</sup>

Ce que l'on constate à travers cette citation, c'est que l'évolution de la conscientisation des principes du jeu professionnel va, bien évidemment, de pair avec le développement de l'histoire des idées et de la culture. C'est ainsi qu'à travers la définition progressive dans le temps de l'individualisme en tant que valeur culturelle, ainsi que le suppose Roubine, certains

---

<sup>580</sup> Jean-Jacques Roubine, *L'Art du comédien*, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1985, p. 95.

<sup>581</sup> *Idem*. À propos de la question de l'emploi, notre expérience de terrain nous a montré qu'il est impossible d'être si déterminé, lorsqu'il s'agit d'affirmer que cette notion est désormais obsolète. Il s'agit probablement d'un phénomène considéré comme archaïque en théorie mais qui reste, bien souvent, tout à fait vivace, dans la réalité des pratiques. Une étude serait certainement à mettre en place à ce sujet, concernant les processus de sélection des acteurs en fonction des rôles, à l'heure actuelle, par les metteurs en scène. Car il apparaît au contraire de certains récits que nous avons recueillis, que la typologie évoquée par Roubine a cédé le pas à une singularisation telle qu'elle conduit à une nouvelle forme de typologie (certainement plus détaillée, moins schématique) d'une part. D'autre part, l'existence (observée et non vérifiée de notre part) de contingents typologiques dans les sélections d'apprentis acteurs au sein des écoles de théâtre et des conservatoires mériterait probablement que l'on s'y arrête afin de réexaminer la notion d'emploi dans le rapport à la scène contemporaine – car il n'est pas certain que celle-ci n'existe plus mais elle s'est, probablement, transformée. Il ne s'agit pas de notre sujet et nous soulignons donc ici le besoin de la réalisation d'une étude sur ce phénomène, qui pourrait avoir des échos importants sur le plan de la recherche sociologique, économique et artistique.

aspects historiques et constitutifs du jeu de l'acteur comme méthode sont voués à disparaître – ce qui constitue, d'une certaine façon, un phénomène historiquement « naturel ». Et l'individualisation au théâtre pousse l'acteur à se singulariser « naturellement », en imaginant, d'une manière peut-être naïve, qu'il est à même de réinventer son art en s'abstrayant du processus global et collectif de son évolution dans notre temps civilisationnel. Et c'est finalement ce que montre la sociologie, concernant le fait culturel en général. Ainsi, Michel de Certeau souligne : « La figure actuelle d'une marginalité n'est plus celle de petits groupes, mais une marginalité massive [...]. Cette marginalité est devenue majorité silencieuse. »<sup>582</sup> – idée que Yunus Doğan reprend lorsqu'il prononce les mots : « En croyant qu'ils étaient eux-mêmes, ils sont devenus anonymes ».

### **b. Un individualisme qui mène à l'anonymat**

Sans revenir sur la constitution de l'individualisme en tant que paradigme – ce qui nous ferait remonter aux philosophies hégélienne, marxiste et durkheimienne<sup>583</sup> –, il apparaît que celui-ci se formule tout particulièrement dans le domaine des études anthropologiques avec les contributions de Louis Dumont<sup>584</sup>, notamment. C'est, en effet, grâce à ses apports, que la distinction structurelle établie tout d'abord par Durkheim entre les sociétés individualistes et les sociétés holistes a été analysée et approfondie et c'est, précisément, à partir de ce point de vue, que nous pouvons aujourd'hui être en mesure de mieux saisir de quelle manière ce phénomène a trouvé une formulation dans la discipline théâtrale, jusqu'à conduire les acteurs, ainsi que le suggère Yunus Doğan, de l'ultra-individualisme à une certaine forme d'anonymat consumériste, renvoyant à la figure de l'individu moderne décrite notamment par Michel de Certeau<sup>585</sup>, Jean-Claude Kauffmann<sup>586</sup> et Bernard Lahire<sup>587</sup>, sur le plan de la sociologie. Ce processus est donc à poser, avant tout, en regard de l'histoire, de la sociologie de la culture et des phénomènes culturels, propres à notre société et à notre temps<sup>588</sup>. Cela nous amènera à voir

---

<sup>582</sup> Michel de Certeau, « Pour une nouvelle Culture. Le pouvoir de parler », in *Etudes*, 2008/5 t. 408, p. 628-635.

<sup>583</sup> Pour un aperçu synthétique, voir notamment Paul Lardiere, « Durkheim et le retour de l'individualisme », in *Archives de Sciences sociales des religions*, n° 69, 1990, *Relire Durkheim*, p. 147-150 et Claude Roudeau, « L'individu en questions », in *Espaces Temps*, n°37, 1988, *Je et moi. Les émois du je. Questions sur l'individualisme*, p. 4-5.

<sup>584</sup> Voir notamment Louis Dumont, *Essai sur l'individualisme*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

<sup>585</sup> Voir notamment Michel de Certeau, *Arts de faire*, op. cit.

<sup>586</sup> Voir notamment Jean-Claude Kauffmann, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Nathan, Paris, 2001.

<sup>587</sup> Voir notamment Bernard Lahire, *La Culture des individus*, op. cit.

<sup>588</sup> Cela appelle bien évidemment des développements plus poussés du point de vue socio-politique, notamment en ce qui concerne le sujet aujourd'hui brûlant des politiques culturelles mais cela nous éloignerait de notre propos.

brièvement, au bout du compte, de quelle manière se reformule la question esthétique au théâtre, selon ce point de vue.

C'est de nouveau par une perspective historique qu'il conviendrait tout d'abord d'envisager la question du phénomène de l'individualisme au théâtre, qui, selon ce qui semble transparaître du discours de nos interlocuteurs, apparaît tout d'abord de façon manifeste dans le rapport que les acteurs entretiennent avec l'histoire. Les développements en termes méthodologiques seraient presque envisagés comme une contre-valeur créative, puisque ceux-ci seraient pressentis comme limitatifs vis-à-vis de la structuration du jeu (lorsque nous nous situons au niveau des pratiques, bien entendu), ainsi que le souligne Yunus Doğan. Il s'agit ici d'une contradiction, d'un tiraillement de l'individu propre à notre société et qui a été formulé par Michel Bonetti et Vincent de Gaulejac de la manière suivante :

« Nous sommes dans une société hybride où le statut de l'individu est en fait contradictoire :

- D'une part on assiste effectivement à un développement de l'individualisme qui devient le référent central de la dynamique sociale.
- D'autre part le poids de l'histoire maintien des structures sociales antérieures à ce développement de l'individualisme avec lesquelles les individus doivent négocier.

De surcroît apparaissent de nouvelles structures qui visent à endiguer les effets destructurants de l'individualisme, afin de préserver la reproduction de notre système social. »<sup>589</sup>

C'est cette tension entre histoire et individu qui apparaît notamment problématisée par nos deux formateurs, à l'échelle de la pratique théâtrale, à travers l'exemple des apports méthodologiques de Stanislavski, notamment. Lui-même, évoluant initialement au sein d'un système qui ne correspond plus à son temps (ce qui laisse même Yunus Doğan affirmer que ce système n'en était alors pas un), réagit à cet état de faits constaté en créant une nouvelle méthode (un nouveau cadre pratique) à vocation structurante mais dont les propriétés ont été pensées à titre individuel, car fondées sur une réaction personnelle à un constat vis-à-vis de l'état du système antérieur. Et c'est dans cette perspective, que Yunus Doğan remarque qu'un tel fonctionnement ne peut conduire qu'à une réaction similaire, vis-à-vis d'un système individuel (car pensé et créé suite à la réaction d'un individu, à tel point qu'il porte même son nom dans le langage courant : le « système » ou la « méthode Stanislavski »), c'est-à-dire à la

---

<sup>589</sup> Michel Bonetti, Vincent de Gaulejac, « L'individu, produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet », in *Espaces Temps*, n°37, 1988, *Je et moi. Les émois du je. Questions sur l'individualisme*, p. 55-63.

considération que « Stanislavski, c'est déjà fait » et qu'il est désormais nécessaire d'inventer autre chose pour aller de l'avant : pour chaque acteur un nouveau système, valable pour lui-même et selon sa propre vision de l'histoire du métier, dans un mouvement de singularisation et d'invention infini. Encore une fois, ce phénomène est décrit à l'échelle globale par Bonetti et de Gaulejac, dans l'analyse qu'ils produisent de l'assertion « l'homme est histoire » et selon laquelle celle-ci pourrait être distinguée en trois axes significatifs : « l'individu produit par l'histoire », « l'individu acteur de l'histoire » et « l'individu producteur d'histoires »<sup>590</sup>. L'exemple de Stanislavski apparaît, dans ce sens, tout à fait caractéristique de ce phénomène lorsqu'il est envisagé du point de vue d'une réflexion sur le théâtre.

Et cela conduit, ainsi que le soulignent encore une fois Bonetti et de Gaulejac à une opposition entre les approches psychologique et sociologique, conduisant à une différenciation structurelle entre individu et masse (ou société), d'où découle une conception dualiste de la culture, située entre deux

« ... scènes indépendantes : une scène 'intérieure' où se jouent les affects, les fantasmes, les représentations, les émotions, les sentiments, scène où l'individu tend à se constituer en sujet ; une scène 'extérieure' où se jouent la lutte des classes, les enjeux économiques, culturels et sociaux dont l'individu est l'objet : objet de l'histoire des formations sociales, objet des systèmes sociaux, objet façonné par les conditions concrètes d'existence que produisent les rapports sociaux »<sup>591</sup>.

Ce qui nous mène au constat suivant : ce qui se joue de manière instantanée à travers les signes de la scène, est également à l'œuvre à une échelle plus large, c'est-à-dire celle de l'individu-acteur, de telle sorte que son statut d'artiste interprète professionnel du théâtre lui-même paraît alors lui conférer une sorte de condition individualiste par excellence, au sens littéral (en tant que membre de la société à laquelle il appartient et avec toutes les implications que cela suppose), comme au sens figuré (en tant que représentant de cette société sur la scène du théâtre).

Rappelons toutefois qu'il est important ici de ne pas oublier la distinction établie à l'époque romantique entre *individualité* et *individualisme*, qui réfère à des conditions différentes en théorie, bien que celles-ci soient désormais confondues dans la réalité de la vie

---

<sup>590</sup> Michel Bonetti et Vincent de Gaulejac, *op. cit.*, p. 55

<sup>591</sup> *Idem*, p. 56

elle-même<sup>592</sup>. En effet, il apparaît ici que cette confusion est entrée dans les mœurs à un point tel que Marc-André Lacaze reconnaît lui-même avoir intégré la notion d'individualisme « à [sa] vie et à [sa] pensée » en tant que valeur positive, puis revient plus tard sur cette distinction, en précisant à propos des acteurs dont son interlocuteur souligne l'individualisme : « Et moi, je leur reprocherais de ne pas être des individus ». Précisément ici, il s'agit de cette différence fondamentale :

« L'individualiste, pour ceux qui donnaient un sens positif à ce terme, c'était la marque de l'être d'exception, l'artiste, le rebelle, bref le héros romantique, celui qui refuse d'accepter la pression sociale au conformisme, qui n'intériorise pas le respect exigé par les autorités. L'individualiste, c'est l'individu exceptionnel. [...] L'autre forme d'individualisme est par contre nouvelle, tout au moins à l'échelle de l'histoire contemporaine. Il s'agit d'une attitude fondée sur l'hédonisme, le 'souci de soi' (Foucault), le désir 'd'épanouissement personnel' (pour reprendre une expression usée jusqu'à la corde) ; sa forme extrême est le narcissisme. »<sup>593</sup>

Précisément, c'est ici cette seconde forme d'individualisme qui est dénoncée par Yunus Doğan au cours de la discussion et dont il affirmera qu'il s'agit, par l'intermédiaire du consumérisme – provoqué paradoxalement dans un souci de liberté, d'épanouissement et d'expression artistique – et du sentimentalisme, ce qui engendre l'esthétisme, qui provoque un « vidage de l'individu par rapport à lui-même et à ses besoins », car de fil en aiguille, il ne finit par ne plus consommer (ou plutôt consumer) que lui-même. Ce que Daniel Berteaux formule quant à lui de la manière suivante : « Au bout du chemin, on en arrive au paradoxe de l'individu enfin libéré de toute attache, mais aussi dépourvu de toute individualité »<sup>594</sup>. Phénomène que Louis Dumont analyse à une échelle anthropologique comme le signe des sociétés modernes, se croyant composées d'individus autonomes et souverains – ce qui n'est pas le cas en réalité, tant les intrications entre holisme et individualisme sont complexes et interconnectées.

Finalement, la rupture entre l'individualité idéalisée et fantasmée à l'échelle de la liberté (nous restons ici au niveau du théâtre) et la réalité socio-culturelle d'une civilisation hybride, fondée sur des éléments de différenciation complexes, provoque une certaine forme d'emphase

---

<sup>592</sup> Voir Daniel Berteaux, « Individualisme et modernité », in *Espaces Temps*, n°37, 1988, *Je et moi. Les émois du je. Questions sur l'individualisme*, p. 15-21.

<sup>593</sup> *Idem*, p. 16

<sup>594</sup> *Ibid.*, pp. 15-21.



de la sensation, de l'émotion (c'est-à-dire de la « scène intérieure » des individus), que le théâtre aurait pour mission de porter au niveau de la sphère publique, par l'intermédiaire de l'acteur interprète de métier. Et ce dernier confondant cette « mission » avec son statut propre et personnel d'individu, recherche éperdument, ainsi que le souligne Yunus Doğan, à reproduire un vécu « cristallisé de la vie » sur la scène (au sens de sa vie individuelle ou pour mieux dire, de sa vision individuelle de la vie, dont la perception se confond, de la part des acteurs évoqués par nos locuteurs, avec une conception plus globale du paradigme qu'est le vivant en général), ce qui apparaît alors comme le phénomène esthétique par excellence du théâtre. Et cela étant mis en œuvre en dehors de tout système (par définition, puisque c'est le principe de l'individuation consumériste qui en est le moteur par excellence), le souci esthétique ne ferait qu'encourager plus avant une plus grande division des unités de sens, au niveau inter et intra-individuel, jusqu'à perdre toute forme discernable de compréhension : ce qui conduit à l'anonymat à l'échelle humaine, à l'aporie au niveau artistique, au vide sur le plan linguistique<sup>595</sup>.

### **c. Une nouvelle querelle des universaux ?**

De ce constat, ne voit-on pas poindre le spectre d'une querelle philosophique que l'on pensait depuis longtemps enterrée ? Car finalement, la question qui surgit, à l'issue de ces réflexions, apparaît tout à fait clairement : comment quelque chose peut-il appartenir à plusieurs individus, se manifester en autant de formes et n'être pourtant qu'une seule chose à la fois ? Comment le théâtre peut-il être à ce point assimilé à un phénomène profondément individualiste, décliné en autant de genres et de manières et n'être, pourtant, qu'un seul paradigme à la fois, qui existerait simultanément au plan intellectuel et pratique et malgré les ruptures diverses, dont nous avons souligné quelques-uns des aspects ? Cela ne nous rappelle-t-il pas quelque chose dans l'histoire des idées ? – Nous pensons bien entendu à la querelle des universaux, qui entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle notamment, a divisé le monde intellectuel, à partir d'un questionnement initié par la philosophie platonicienne d'une part, aristotélicienne d'autre part.

Rappelons succinctement que cette querelle est considérée généralement originée par la pensée de Platon, concernant la question de la séparation des idées et des formes, d'une part.

---

<sup>595</sup> Voir également à ce sujet Jean-Pierre Le Goff, *La Démocratie post-totalitaire*, ed. La Découverte, Paris, 2003.

Elle est considérée, d'autre part, comme étant amorcée par la philosophie d'Aristote, qui établit quant à lui une distinction entre substance première (ce qui n'est ni affirmé d'un sujet ni dans un sujet) et substance seconde (espèces dans lesquelles les substances premières sont contenues) – la substance seconde (le genre, l'espèce, *id est* les universaux) résultant alors nécessairement de la substance première. Rappelons encore qu'au Moyen Âge, la querelle s'est trouvée formalisée à partir de trois questions principales : les espèces et les genres sont-ils des choses ? Si oui, sont-ils corporels ? Existent-ils en dehors des objets sensibles ou sont-ils réalisés en eux ? Les deux dernières questions sont considérées, dans la tradition philosophique, comme résultantes de la première. Rappelons que pour les nominalistes, dont le plus important représentant est Guillaume de Champeaux, les genres et les espèces sont des concepts, c'est-à-dire des mots et qu'ils sont par conséquent incorporels. En ce sens, le nominalisme est défini comme une doctrine refusant toute réalité aux universaux et niant l'existence de tout ce qui pourrait se trouver au-delà de la singularité (Guillaume d'Ockham). En revanche, pour les réalistes (Roselin de Compiègne), les genres et les espèces sont des choses, car l'universel est une substance essentiellement identique dans tous les êtres, ainsi l'individuation, qui est inessentielle, est due aux accidents de cette substance. Par la suite, dépassant les contradictions entre nominalistes et réalistes, le philosophe Abélard considérera que les universaux ne peuvent être des choses résidentes dans les singuliers et que par conséquent, une chose est individuelle et distincte, tandis que l'universalité est le fait d'être prédiqué de plusieurs sujets – ce qui lui confère la particularité de ne pouvoir appartenir qu'aux mots. Par la suite, la philosophie islamique d'Avicennes considérera que les essences sont indépendantes et antérieures à l'existence des choses, dans la mesure où elles sont des attributs du divin – elles ne sont donc ni seulement des noms, ni des choses, ni même des attributs propres aux éléments de la création<sup>596</sup>.

Si nous avons pris le temps de rappeler cette querelle philosophique dans ses grandes lignes, c'est qu'un regard sur celle-ci nous paraît tout à fait pertinent, lorsqu'on considère les mots de Marc-André Lacaze, concernant la problématique du langage, qui selon lui, caractérise au plus près les questions liées à la rupture entre le dire et le faire au théâtre. Ce dernier insiste sur le fait que le théâtre apparaît comme le lieu par excellence où les mots se chosifient, se « matérialisent », à un tel point qu'ils en deviendraient *visibles*. De cette manière, il pose le

---

<sup>596</sup> Concernant l'ensemble du paragraphe, voir Philippe Girard, *Nicole Oresme et la querelle des universaux*, Mémoire présenté à la Faculté des Etudes Supérieures de Philosophie de l'Université de Québec à Montréal, Montréal, Août 2009.

problème du point de vue du statut double du langage<sup>597</sup>, dénonçant la profonde dichotomie entre ces mots faits « choses » par le processus de la mise en représentation lui-même, d'une part et par le discours sur la pratique, qui fait abstraction de ce phénomène, d'autre part. C'est-à-dire, pour reprendre cette question du point de vue de la problématique des universaux : en observant le chiasme entre discours pratique et discours sur la pratique (pour paraphraser l'expression de Sophie Proust<sup>598</sup>), l'on est témoin, en quelque sorte, d'une mise en œuvre physique et vivante de l'ancienne querelle ravivée, tant du point de vue d'un néo-nominalisme que de celui d'une nouvelle manière d'appréhender ce réalisme-là, à travers un processus de réification.

À nos yeux, à travers le « changement de nature du langage » qu'évoque Marc-André Lacaze, l'on voit se dessiner l'un des points les plus complexes de la pensée sur le théâtre aujourd'hui. À un théâtre capable de transformer en choses des concepts, s'opposerait un monde réifié, au sein duquel la subjectivation absolue et ultra-individualisée de tout élément du faire ou du dire serait à ce point pétrifiée, que l'existence de rien ne soit possible en dehors de la plus absolue singularité. À un mot pouvant accueillir la multiplicité des possibles projections individuelles des manifestations potentielles des attributs de la chose qu'il désignerait, s'opposerait une réalité infiniment multiple, à un point tel qu'elle n'aurait plus aucun rapport direct avec les projections dont celle-ci fait l'objet. Cet éclatement de la réalité deviendrait, en conséquence, infiniment singularisé, jusqu'à disparaître dans un vide paradigmatique. Cela pourrait être une autre manière de formuler l'affirmation de Yunus Doğan, lorsqu'il dit : « En réalité, chacun interprète la chose comme il veut », ce qui n'est, au bout du compte, qu'une dénonciation du sophisme inhérent à l'individualisme érigé en principe de la pensée.

En définitive, cette réification absolue ne peut conduire qu'à la disparition des liens entre les choses elles-mêmes et les mots qui les désignent, de telle sorte que l'on parviendrait ainsi, à un arrêt du mouvement intrinsèque au principe même du langage, qui serait de désigner une chose ou une idée par un mot ou un son. Car de deux choses l'une : ou bien à force de trop les singulariser par la prise en compte systématique des perceptions individuelles, les signifiés perdent consistance ; ou bien c'est aux mots eux-mêmes, ne désignant plus un signifié réel mais projeté dans l'imaginaire de chacun, que pourrait s'appliquer la même sentence. C'est-à-dire

---

<sup>597</sup> Gérard Genette, *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

<sup>598</sup> Sophie Proust, *op. cit.*

que les universaux eux-mêmes seraient alors considérés comme inexistants, dans la mesure où la séparation des choses / des idées et de leurs attributs, constitue le principe fondamental régissant la société individualiste<sup>599</sup>, le théâtre individualiste. En somme, ne pourrait être considéré comme valable au plan paradigmatique et pratique aujourd'hui, que le théâtre considéré en tant que nom, auquel chacun pourrait adjoindre les attributs qu'il souhaite, jusqu'à le singulariser de manière satisfaisante pour soi-même.

Cette assertion n'est évidemment réelle que partiellement. Car d'un autre côté, il est également vrai que les acteurs professionnels, de même que les sujets en général, lorsqu'ils prononcent ou entendent prononcer le mot « théâtre », se font une idée de ce dont il est question, ainsi que nous l'avons vu au chapitre 1. C'est-à-dire qu'au fond, il serait dualiste de considérer que le théâtre se trouve au cœur d'un conflit conceptuel entre universel et individuel, dans la mesure où il est convenu aujourd'hui – et cela est particulièrement vrai dans notre société contemporaine – que les deux notions s'interpénètrent à un niveau complexe et variable, en fonction du contexte, des personnes, etc. Ce qui ne signifie pourtant pas que l'affirmation précédente soit erronée. L'historien tchèque Karel Kosik donne de cette réciprocité un aperçu tout à fait significatif :

« De l'excitation, de l'engagement et de l'usure des passions et intérêts particuliers, prend forme non pas un universel à l'état pur, non entaché de particulier, mais un universel dans lequel s'intériorise le particulier ainsi engagé. [...] On ne peut séparer 'l'édifice' de l'histoire, de 'l'échafaudage' à l'aide duquel cet édifice est construit. Le particulier et l'universel s'interpénètrent, et l'objectif réalisé est égal, en un sens, à la somme des moyens utilisés. »<sup>600</sup>

Ainsi, bien qu'il soit impossible de généraliser ni d'énoncer des vérités finies concernant le théâtre, nous nous rendons tout de même à l'évidence, suite à l'examen rapide qui a été réalisé ici, que la question du mot et du langage vis-à-vis de l'extrême et complexe multiplicité des signifiants, c'est-à-dire du théâtre en tant que chose, est tout à la fois sujet et objet des discours. La difficulté à désigner celui-ci, à le concevoir en l'esprit et à le réaliser de manière pratique d'une façon transversale, réside probablement dans la distinction philosophique originelle entre les universaux et les choses. Le théâtre est-il une chose ou un universel ? À l'issue de cette

---

<sup>599</sup> Jean-Pierre Le Goff, *op. cit.*

<sup>600</sup> Karel Kosik, « L'individu et l'histoire », in *L'Homme et la société*, n°9, 1968, *Sociologie tchécoslovaque et renouveau dans la pensée marxiste*, p. 79-90.

réflexion, c'est probablement la question qui se dévoile alors. Et la réponse ne peut être envisagée, ainsi que nous venons de l'aborder, que dans un entre-deux où ces notions s'entremêlent jusqu'à fusionner. Il doit être entendu, de ce fait, que le théâtre est probablement à la fois une essence et une chose et que sa spécificité est bien de réifier les noms, ainsi que le suggère Marc-André Lacaze à la fin de la discussion, lorsqu'il affirme :

*« Quand on parle, les mots sont rarement des actes. Or, dans le travail théâtral, on s'emploie à ce que les mots, les paroles, se matérialisent. Et ce grâce à l'espace, à la voix, au corps. Les paroles deviennent des choses, des matériaux.*

*L'enjeu consiste à transformer un concept, un sentiment, une sensation en une réalité objective matérialisée et visible sur la scène. C'est une des merveilles de l'art, de pouvoir accomplir cette métamorphose. Le plateau est un sanctuaire où il est possible de s'exercer à réaliser ce miracle. Un son se transforme en une chose. Et cette chose, je la vois de mes propres yeux. »<sup>601</sup>*

Par conséquent, comme le soulignent nos deux interlocuteurs, il s'agit d'une science (une science expérimentale), dans la mesure, précisément, où elle se situe dans cet entre-deux complexe, entre le vivant à l'état « brut » et la connaissance nécessaire du vivant, qui l'origine et qu'il met en œuvre. Connaissance qui n'en est pas moins exclue du principe de vie, puisqu'elle l'anime.

À travers ce chapitre, nous avons tâché de mener une réflexion, en partant d'une discussion entre deux intervenants dans la formation « Autonomie de l'Acteur » et prenant comme point de départ la rupture dichotomique entre le dire et le faire au théâtre. Celle-ci peut être observée à plusieurs niveaux. Tout d'abord au niveau du chiasme entre théorie et pratique. Ensuite, elle apparaît de façon manifeste dans les différences de niveau de langage entre le discours pratique et le discours sur la pratique, de la part des artistes. Elle peut être également observée, ainsi que nous l'avons fait dans le chapitre précédent, au niveau des différences entre intentions et actions, de la part des acteurs en jeu.

---

<sup>601</sup> « Tenter de formuler ce qui échappe », *op. cit.*

Après avoir présenté la discussion dont il était question, nous avons établi notre réflexion sur trois axes majeurs, qui sont précisément le statut de la rupture paradigmatique entre le dire et le faire du point de vue des acteurs de métier, la question de l'individualisme conduisant à l'anonymat et enfin, la difficulté intrinsèque à la compréhension de la discipline théâtrale elle-même, étant par nature, tout à la fois, essence et chose.

C'est ainsi que nous constatons que la réflexion sur le théâtre, à quelque niveau que celle-ci puisse se situer, semble devoir tout d'abord saisir les jeux complexes d'interactions entre les différents éléments de rupture que nous avons présentés (il y en a probablement de nombreux autres, qui n'ont pas pu être abordés ici), selon un point de vue structurel. Il ne s'agit pas tant, à nos yeux, d'insister sur la nécessité d'un improbable questionnement ontologique, que de montrer à quel point le théâtre est aujourd'hui présent (et cela à titre univoque), dans sa complexité, dans les interstices résultant de ces ruptures, à un point tel que le praticien professionnel comme le penseur finit par perdre les repères les plus essentiels qui lui permettraient d'appréhender la discipline comme un tout.

Il en résulte une infinie division de celle-ci en autant de fragments de sens et d'éléments pratiques, qui, parce qu'ils sont individualisés dans le processus culturel global propre à notre temps et notre civilisation, finissent par ne plus pouvoir être identifiés pleinement comme émanant de la même source : c'est alors qu'apparaît ce fameux « vide historique », expression dont nous nous emparerons en considérant qu'elle englobe non seulement l'histoire en tant que processus mais également, en tant que déploiement de la discipline envisagée comme un tout. Autrement dit, c'est la chose (en son infinie variabilité) qui détermine le théâtre – nouveau point de vue réaliste, en réponse à cette nouvelle querelle des universaux (qui n'en est, au demeurant, pas une mais qui n'apparaît, somme toute, que comme un constat issu d'observations de la réalité du moment).

Cette troisième section était consacrée à la question de l'adéquation entre le dire et le faire au théâtre, à différents niveaux. Elle avait pour objectif de synthétiser la réflexion amorcée en section n°1 et en section n°2, tout en l'ouvrant à de nouvelles perspectives. Les différents niveaux d'analyse à travers lesquels se manifeste cette interrelation entre la pensée et l'action peuvent être considérés selon trois aspects majeurs, ainsi que nous l'avons vu : dans le jeu de l'acteur professionnel en regard des intentionnalités qu'il tâche de mettre à l'œuvre, dans le rapport entre discours pratique et discours sur la pratique, dans le rapport entre théorie et pratique en général.

Au cours du chapitre 5, nous avons observé de quelle manière ces interactions complexes entre pensée et pratique, se manifestaient dans le travail et la réflexion d'une actrice en situation d'audition. L'observateur y constatait un décalage entre les intentions de cette dernière et leur mise en jeu, à un point tel que nous avons remarqué que la structure intentionnelle du jeu qu'elle mettait à l'œuvre, semblait avoir renversé l'ordre des priorités sur le plan de la sémiotique, de telle sorte que sa présentation apparaissait, en quelque sorte, se dérouler en circuit fermé : les éléments du jeu ne faisant plus sens que de la part de l'actrice pour l'actrice, de la part de l'interprète pour elle-même, dans un processus excluant presque radicalement le spectateur – ou le renvoyant, du moins, à ses propres ressources interprétatives.

Ce constat nous a conduits à réinterroger la problématique de la responsabilité de l'acteur professionnel à l'œuvre dans le jeu théâtral, en tant qu'il est tout à la fois créateur par nature et interprète par convention. Son positionnement apparaît alors complexe, dans la mesure où il lui incombe de se positionner au sein de la chaîne créative, selon les données inhérentes à sa personnalité, d'une part, aux exigences du projet singulier au sein duquel il œuvre, d'autre part, à la discipline en général, enfin.

Et ainsi que nous l'avons vu par la suite en chapitre 6, cette donnée elle-même apparaît particulièrement ardue, dans la mesure où c'est la discipline théâtrale en général, qui semble marquée par un phénomène très flagrant d'individualisation extrême de chacun des éléments qu'elle met en jeu, à tous les stades de la création mais également, d'un point de vue ontologique. Afin de mener cette réflexion, nous nous sommes appuyés sur une discussion s'étant tenue entre deux des responsables de la formation « Autonomie de l'Acteur », au sujet de la relation entre le discours et la pratique, au théâtre.

Ainsi, au cours du chapitre 6, nous avons analysé rapidement de quelle manière cette question, abordée durant la discussion nous servant de base, met en cause de manière structurelle la discipline théâtrale en elle-même, dans la mesure où celle-ci apparaît, en raison d'un chiasme fondamental entre le dire et le faire de la part des acteurs, comme anhistorique, d'une part, individualiste et consumériste, d'autre part, absolument réifiée, enfin. Et cette réflexion nous a conduits au constat selon lequel le théâtre, bien qu'il soit en théorie et *a priori* un art mettant en jeu à un niveau tout à fait élevé, une interaction exceptionnelle entre les idées et les choses, n'apparaît aujourd'hui dans la réalité des pratiques et des discours sur les pratiques, qu'une discipline hybride, n'existant que dans de faibles interstices entre différentes notions, qui, bien qu'elles ne soient pas contradictoires dans le fond, n'en sont pas moins extrêmement éloignées les unes des autres, lorsqu'il s'agit d'en déterminer la forme, à un point tel qu'il apparaît tout à fait difficile – voire impossible – de considérer le phénomène en dehors d'un principe de rupture.

Il en résulte un décalage dans la réalité artistique, une division entre la pratique et les jeux d'intentionnalités, de pensées, de réflexions, qui conduit l'acteur interprète, individu en puissance, à n'être plus qu'un isolat porteur et destinataire de sa propre singularité – en somme, enfermé en soi-même et dans son univers créatif, autour duquel gravitent des galaxies de références, projets, idéaux, modes d'agir et de jouer. Si cela peut être considéré comme une qualité du point de vue de la liberté artistique, si souvent défendue comme le fruit positif de l'individualisme au niveau socio-culturel, il n'en reste pas moins que dans la réalité, ce phénomène ne semble avoir pour résultante qu'un heurt profond entre le dire et le faire, entre l'intention et les signes, entre l'idée et la chose, qui trouve son point de manifestation absolu dans l'incompréhension que nous avons pu observer au cours de cette section, entre l'acteur et le destinataire du jeu.



La première partie de notre thèse s'achève. Elle avait pour objet de recentrer, à un niveau interne au métier d'acteur, tant les problématiques inhérentes aux questions de définition et de perception, que des mises en pratique et des conventions théâtrales. Pour cela, nous avons divisé notre réflexion en trois sections, représentant trois axes d'interrogation majeurs : la définition du théâtre du point de vue des acteurs professionnels, la sémiologie théâtrale à partir de constats empiriques puis du point de vue des acteurs, l'adéquation entre le dire et le faire à partir de l'expérience puis d'un point de vue analytique.

La première section, consacrée à la définition du théâtre pour l'acteur professionnel, était composée en deux chapitres, dont le premier avait pour objet de traiter cette question du point de vue d'un groupe d'acteurs, afin de dresser une sorte de « portrait-robot » du théâtre, vu par ces derniers. Nous avons alors constaté, à la lecture de différents témoignages, que la discipline revêtait un aspect fortement métaphysique, représentant, en quelque sorte, pour ces praticiens une voie de réalisation de soi-même du point de vue humain, leur permettant de se forger une compétence à la représentation d'autrui, à un niveau transcendantal et symbolique, dans un interstice entre le vivant et le non-vivant (mort, rêve, au-delà, etc.) et profondément ancré dans l'être-là principal de l'humain. Le second chapitre de la première section était, quant à lui, dédié à une analyse élaborée à partir d'un échange de deux des participants à la formation, se réinterrogeant avec le directeur pédagogique sur leur manière de définir ou du moins circonscrire, le terme « théâtre » pour eux-mêmes, puis par rapport au milieu socio-professionnel dans lequel ils évoluaient. Nous avons alors constaté que dans cette dernière perspective, la discipline prenait un sens tout à fait nouveau, selon chaque point de vue, de telle sorte qu'il était pratiquement impossible de tâcher d'en avoir une approche synthétique.

La seconde section questionnait la sémiologie au théâtre, en tant que celle-ci était envisagée du point de vue des acteurs et des praticiens. Au chapitre 3, nous avons ainsi analysé

en détails le déroulement d'une audition, afin de tenter de dégager des ensembles de signifiants transversaux, à travers la diversité des propositions effectuées par les acteurs participants. Nous avons alors observé que le point caractéristique le plus récurrent, parmi les propositions effectuées, concernait la mise en valeur, par divers moyens, de l'individualité créatrice de ces artistes. Par la suite, nous avons développé cette réflexion en chapitre 4, à travers une analyse prenant pour point de départ un discours effectué par le directeur de la formation à un groupe de participants, au sujet de ce qu'il appelait « l'état », son sens et ses manifestations. Cette démarche nous a permis de remarquer que l'individu apparaissait alors, d'un côté, comme la seule réelle unité sémantique indivisible et répétée (et tout à la fois, le seul réel signifiant universel), à la base même de l'ensemble des signes connexes que le théâtre mettait en jeu dans la perspective d'une illusoire convention de sincérité, tandis que le discours du pédagogue appelait à une vérité unitaire comme origine et principe du jeu et du métier d'acteur.

De manière synthétique et en tâchant de réunir les conclusions des deux premières sections, nous avons finalement, en section n°3, travaillé sur le rapport entre la pensée et la pratique dans le jeu de l'acteur, constatant tout particulièrement les inadéquations à l'œuvre. C'est ainsi qu'en chapitre 5, nous avons analysé une discussion s'étant tenue entre une actrice et le directeur de la formation « Autonomie de l'Acteur », suite à la première présentation d'une proposition, dans le cadre d'une audition. Nous avons remarqué, alors, à quel point la pensée et l'action de celle-ci se trouvaient en décalage, de telle sorte que son jeu semblait se dérouler en « circuit fermé », questionnant la responsabilité de l'artiste et son statut d'interprète. Puis en chapitre 6, nous avons poussé la réflexion, en nous appuyant sur une conversation ayant eu lieu entre deux des formateurs « d'Autonomie de l'Acteur », sur les questions d'adéquation entre pensée et pratique, pour nous rendre à l'évidence que trois constats s'imposaient, suite à la remarque selon laquelle cette correspondance n'existait pas réellement : ce phénomène est le signe d'un rejet (ou d'une ignorance) de l'héritage praxique qui conduit les acteurs à travailler selon un principe de réinvention permanent de la discipline, à un niveau individuel. Cette individualité, qui est tout à la fois consumériste et sentimentale, pousse les acteurs à considérer leur métier d'un point de vue esthétique – ce qui les renvoie, en réalité, à un anonymat latent. L'ensemble de ces constatations nous conduit à questionner la nature même du théâtre, jusqu'au danger d'une réification totale de la discipline, d'une part, de la perte de consistance du mot qui la désigne, d'autre part.

Finalement, au terme de cette première partie, nous voyons ainsi se dessiner une discipline tiraillée entre des idéaux ambitieux, non totalement démarqués de spiritualité ou même de mysticisme dans certains cas (que semblent corroborer l'idée d'un théâtre comme voie de réalisation humaine, comme mythe ou encore dans la fonction de l'acteur liée à l'incarnation, par exemple et ainsi que nous l'avons vu), qui sont des indices permettant d'identifier ce que nous avons appelé la *voie poétique* de l'acteur, d'une part et une réalité hyper-individualisée, qui est la porte ouverte à un ensemble de *mirages*, auxquels les acteurs s'identifient, sans pour autant être tout à fait dupes du phénomène à l'œuvre, ainsi que cela transparaît à la lecture des épisodes pratiques que nous avons analysés. De cette manière, si dans l'idéal et dans l'imaginaire collectif, le théâtre reste un art tout à fait saisissable par l'esprit en apparence (dans la mesure où tout le monde semble savoir de quoi il s'agit lorsque le mot est prononcé), il n'en est pas moins une réalité éparse et aussi multiple qu'il existe de points de vues sur ce qu'il est, en pratique.

Et c'est peut-être pour cette raison que, d'une manière tout à fait sophiste (et qui s'assume, en un certain sens), le théâtre est identifié aujourd'hui comme relevant de cette discipline hybride et multiforme, que l'on croit connaître mais dont nous ne pouvons qu'avoir, en réalité, une idée partielle et individuelle. Le théâtre est aujourd'hui, dans notre civilisation et notre temps, une discipline aux multiples visages, reflétant de manière fidèle (parce qu'éclatée) la réalité déstructurée de notre époque et de notre culture, à travers un ensemble de *mirages*. Mais cela, c'est sans compter sur l'idéal consensuel, bien que non formulé par les acteurs eux-mêmes de la discipline, qui feraient de celle-ci une voie de réalisation au sens littéral, leur permettant de s'accomplir dans un sens humain, à un niveau poétique. C'est ce que nous verrons se dessiner, à une échelle externe, cette fois, dans la seconde partie de cette thèse.



**Photographie 11 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci, Paris, CRT St. Blaise, 26 octobre 2011, n° de série du lot : 16.

**SECONDE PARTIE**

**DU THÉÂTRE OBJET**  
**À LA VOIE POÉTIQUE**  
**DE L'ACTEUR**

« La culture n'a pas toujours été ce monde sacralisé, séparé de la vie ordinaire et profane par les 'rampes', mis en scène dans des temps et des lieux spécifiques (musées, galeries, salles de théâtre, etc.), soigneusement distingué du monde du divertissement et du loisir. Les oppositions symboliques – entre la haute-culture et la sous-culture, entre le culturel qui élève et le commercial qui abaisse, entre le raffiné qui enrichit et le grossier qui abêtit – qui structurent aujourd'hui encore nombre de discours sur la culture ont une histoire : elles sont le produit d'un travail acharné de séparation du bon grain culturel et de l'ivraie sous-culturelle. »<sup>602</sup>

Nous avons conclu, dans la partie précédente, que le théâtre reflétait aujourd'hui, par sa multiplicité *destructurelle* et en une certaine manière, notre époque et notre temps. Il s'agissait alors d'une réflexion aboutie à partir d'un regard plongé au cœur des aspects définitionnels de la discipline, d'une façon intime (ou interne) à cette dernière. Il existe probablement un autre moyen d'aborder la description d'un objet de connaissance, en l'envisageant sous son (ou ses) aspects apparents, externes, que sont son déploiement dans le temps, dans l'espace et dans la société (en termes de fonctionnement)<sup>603</sup>. En nous questionnant, à présent, sur les aspects qui structurent aujourd'hui le théâtre en tant qu'art et que champ professionnel, nous tâcherons de saisir à quels niveaux cette multiplicité qui, ainsi que nous l'avons vu tout au long de la première partie, paraît le destructurer de l'intérieur, se formule, du point de vue de ses apparences externes.

Au fond, c'est alors et en premier lieu, toute la manière dont s'est trouvée formulée la discipline que l'on serait tentés de réinterroger. Du point de vue historiographique, ainsi et par exemple, les spécialistes ont tenté de démontrer de quelle manière le théâtre a évolué, jusqu'à

---

<sup>602</sup> Bernard Lahire, *La Culture des individus*, op. cit., p. 71.

<sup>603</sup> Nous avons évoqué cette démarche en Introduction, pp. 25-43. Notons que nous nous référons, pour cela, à l'opposition faite en ethnologie entre pensée étique (*etic*, point de vue extérieur au groupe) et pensée émique (*emic*, point de vue du groupe sur lui-même). Voir Peter Andrews, *Ethnic groups of the Republic of Turkey*, Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, n°61, Reihe B, Wiesbaden, p. 19.

devenir tel qu'il est aujourd'hui pratiqué et pensé. Et c'est dans cette historicité que s'inscrit la perception même de la pensée épistémologique relative à cet art. Dans ce cadre réflexif, mettant en avant l'évolution du théâtre, il existe des points de rupture et des passages, entre ce que l'on considère comme étant de l'ordre du rituel et ce que l'on considère comme étant de l'ordre du théâtre, par exemple. Selon les développements des *performances studies*, ainsi, le théâtre semble être considéré comme l'aboutissement raisonné du rituel<sup>604</sup>. Par ailleurs, il n'est, finalement, le plus souvent, qu'identifié à partir de ce qu'il n'est pas, de ce qu'il suppose comme effets de réciprocité entre des groupes d'individus ou de ce qu'il implique en termes de performativité<sup>605</sup>. C'est fréquemment selon ce mode d'approche que les praticiens, les spectateurs, les analystes et les historiens de la discipline considèrent l'art dramatique, à des degrés variés<sup>606</sup>.

Le théâtre français contemporain est ainsi considéré, dans l'opinion commune, comme l'aboutissement raisonné d'une historiographie particulière<sup>607</sup>, qui, ainsi que le souligne Jean-Luc Lagarce :

« ... encourage à la représentation idéalisée de modèles du passé. (Idée selon laquelle le théâtre représente également l'expression la plus haute de toute civilisation). On associe à l'idée de théâtre comme référence essentielle, la notion d'un engendrement des formes dans leur succession, aboutissant à une logique interne du développement humain. »<sup>608</sup>

Ce mode de développement, dans une logique évolutive, trouverait ses sources dans la civilisation européenne des origines : la République athénienne et la Grèce antique en général<sup>609</sup>. C'est ainsi que dans une logique d'effet qui remonte à sa cause, l'on a généralement tendance à considérer que la tragédie de l'Antiquité grecque correspond à la source primaire de toute forme théâtrale existante dans le monde, à tel point, par exemple, que des débordements théoriques ont fait remonter les origines du Kathakali et des théâtres hindous aux influences de

---

<sup>604</sup> C'est l'image à laquelle renvoient les *performance studies*, notamment. Voir Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, *op. cit.*

<sup>605</sup> Ainsi que nous l'avons vu. Voir notamment chapitre 2, pp. 78-99.

<sup>606</sup> *Idem.*

<sup>607</sup> Voir notamment Alain Viala, *Histoire du théâtre*, PUF, coll. « Que Sais-je ? », Paris, 2012 ; André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.*, ou encore, à un autre registre « Histoire des formes théâtrales de l'Antiquité à nos jours », [http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/histoire-des-formes-theatrales-de-l-antiquite-a-nos-jours\\_1-fra-04.html](http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/histoire-des-formes-theatrales-de-l-antiquite-a-nos-jours_1-fra-04.html), pour ne citer que quelques exemples.

<sup>608</sup> Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000, p.12

<sup>609</sup> Voir chapitre 2, pp. 78-99.

la Grèce de l'Antiquité, ainsi que le rappelle puis le réfute Balwant Gargi, dans son ouvrage *Theatre in India*<sup>610</sup>.

Or, des spécialistes, tels que Florence Dupont, ont démontré que la théorie considérant le théâtre antique grec comme l'origine du théâtre européen doit elle-même être abordée avec circonspection :

« L'idéologie du 'théâtre grec, théâtre des origines et origine du théâtre', est particulièrement caricaturale de l'ethnocentrisme occidental contemporain... [...] Les catégories d'Aristote font donc partie de ce paysage commun, elles œuvrent à l'ethnocentrisme théâtral, leur antiquité les a sacralisées ; au lieu de n'être que des concepts relatifs à un système de pensée singulier, elles sont utilisées comme des réalités intemporelles, échouées à jamais sur les scènes des théâtres du monde. »<sup>611</sup>

Ainsi que le souligne ici Florence Dupont, le théâtre de l'antiquité tel que défini à partir de *La Poétique* d'Aristote<sup>612</sup>, apparaîtrait véritablement et *a posteriori* par rapport à cet ouvrage lui-même, dans le monde actuel, comme la source irréfutable de l'art du théâtre en général, ainsi que le critère universel et nécessaire, permettant d'évaluer si une forme artistique appartenant au domaine des arts vivants peut ou non être catégorisée comme du théâtre<sup>613</sup>.

Cela à un point tel, que l'on pourrait se demander si la remise en question du théâtre grec comme origine des pratiques théâtrales européennes et source historique irréfutable de celles-ci, pourrait apporter un éclairage nouveau sur la lecture que nous aurions alors de l'historiographie du théâtre et, par là-même, de la définition que nous donnons de cet art<sup>614</sup>. À la lecture de l'histoire dans une autre perspective que celle de l'opinion commune, nous ne

---

<sup>610</sup> Balwant Gargi, *Theatre in India*, Theatre Art Books, New York, 1962, p. 17.

<sup>611</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>612</sup> Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*

<sup>613</sup> Que cela s'inscrive dans le cadre d'un « aristotélicanisme » ou dans un autre, l'on remarque en effet un positionnement des penseurs toujours fondé sur un retour à cette source « initiale » que serait *La Poétique*. L'on pense notamment aux considérations de Bertolt Brecht à ce sujet. Voir Bertolt Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2000, 1932-1951. Ce texte nous fait souvenir, notamment, à quel point même un positionnement opposé à la doctrine aristotélicienne rappelle d'une manière presque nécessaire, combien le théâtre occidental est marqué, en son identité la plus profonde et ce, d'une manière inaltérable, par les théories d'Aristote.

<sup>614</sup> Démarche entreprise à un autre niveau, déjà et bien entendu, par Bertolt Brecht, *idem*.



ferions peut être plus les mêmes distinctions catégorielles que nous établissons aujourd'hui, entre les disciplines des arts vivants et des spectacles, par exemple<sup>615</sup>.

D'autre part, une éventuelle d'une remise en question de l'historiographie du théâtre, telle qu'elle est aujourd'hui considérée, est une éventualité d'autant plus perturbante qu'il est également important, à ce stade, de faire état d'un autre élément : l'art du théâtre est considéré, de manière générale, comme un élément culturel universel, comme s'il suffisait d'employer ce terme pour que chacun dans le monde soit en accord sur l'objet dont il est question<sup>616</sup>.

Dans la mesure où il est souvent considéré dans une sorte de consensus, ainsi que nous l'avons vu en première partie, le théâtre, d'une certaine manière, est vu par les professionnels qui le pratiquent et que nous avons rencontrés<sup>617</sup>, comme un art universel, non dans sa forme – car il est le plus souvent considéré comme une branche de la littérature<sup>618</sup> – mais dans ses contenus. L'on parle de manière courante, par exemple, de « l'universalité » des pièces de Shakespeare<sup>619</sup>. Dans cette perspective, l'on a tendance à envisager l'histoire du théâtre comme une évolution formelle de cette universalité supposée, par son expansion à travers le monde et les contributions des civilisations diverses à ce langage artistique, que l'on voudrait commun et universel<sup>620</sup>. Cette lecture s'opère à un point tel qu'un pays dans lequel il n'y aurait pas d'auteurs écrivant selon les canons de la dramaturgie occidentale, en arrive parfois à être considéré comme une nation « n'ayant pas de théâtre »<sup>621</sup>.

---

<sup>615</sup> Dans la mesure où nous partirions du principe que cette catégorisation de genres découle intrinsèquement du principe de la pensée aristotélicienne concernant la relation entre les idées et les formes, notamment. Nous avons évoqué cette notion rapidement en pp. 201-206.

<sup>616</sup> Il suffit de constater l'existence d'un Institut International du Théâtre, présent un peu partout dans le monde, pour se rendre compte que cela n'est pas simplement une idée, mais qu'il s'agit d'un fait avéré. Voir également chapitre 2, pp. 78-99.

<sup>617</sup> Nous faisons référence à notre enquête de terrain, auprès des acteurs ayant participé à la formation « Autonomie de l'Acteur », voir Sources Premières, pp. 479-500, tome 2, notamment.

<sup>618</sup> C'est un autre sujet, que nous avons délibérément éludé. D'autre part, nous évoquons ici l'opinion commune, bien évidemment.

<sup>619</sup> Sans revenir sur l'abondante littérature à ce sujet, citons notamment l'article d'Emer O'Toole, « Shakespeare, universal ? No, it's cultural imperialism », *The Guardian*, 21 mai 2012, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/21/shakespeare-universal-cultural-imperialism>.

<sup>620</sup> Il est tout à fait notoire, par exemple, que les différents dictionnaires du théâtre qui font autorité aujourd'hui en France – nous pensons en particulier à l'ouvrage dirigé par Patrice Pavis (ed. Armand Colin) et à celui dirigé par Michel Corvin (ed. Bordas – *a fortiori* l'édition de 2008, qui s'intitule *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*) – incluent des articles concernant les théâtres du monde, pays par pays, comme si les pratiques dramatiques de ces nations étaient par définition et par évidence, incluses dans la perception encyclopédique et universelle de l'art du théâtre. De la même manière, les travaux d'histoire générale sur le théâtre – nous pensons par exemple à l'ouvrage de vulgarisation *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, d'André Degrenne, *op. cit.*, dont le titre également est d'emblée, bien évocateur.

<sup>621</sup> Selon, par exemple, Michel Vaïs, Secrétaire Général de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (AICT, <http://www.aict-iactc.org>). Entretien réalisé le 10 novembre 2010 à Baku (Azerbaïdjan).

Il nous semble qu'il sera donc opportun de repenser cet aspect de la situation, à la lumière des études postcoloniales<sup>622</sup>, afin d'appréhender de quelle manière et comment celle-ci a été rendue possible. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'une considération purement européenne aujourd'hui, car les curateurs extra-européens utilisent des critères identiques à ceux des occidentaux, pour déterminer ce qu'est ou doit être le théâtre de leur pays, le théâtre dans le monde<sup>623</sup>. Ainsi, par exemple, Adalet Veliyev, Vice-Ministre de la Culture et du Tourisme d'Azerbaïdjan, s'exprime ainsi, dans son ouvrage, *The Structure of a Modern Theatre*<sup>624</sup> :

« La pratique du théâtre contemporain mondial montre que les principes d'organisation ainsi que l'unification des bases structurelles (comme l'aspect créatif, artistique, technique, technologique, administratif, etc.) qui définissent la nature synthétique de l'art du théâtre, tiennent compte également du développement indépendant de ceux-ci, à l'intérieur des frontières du système unifié. »<sup>625</sup>

L'idée d'un « système unifié du théâtre mondial », soulevée ici et tout au long de l'ouvrage de Veliyev, apparaît tout à fait caractéristique, en somme, de l'institutionnalisation sous-jacente, concernant un questionnement sur le caractère universel ou non de l'art théâtral. Somme toute, à l'échelle mondiale, l'auteur semblerait ici affirmer qu'il existe, aujourd'hui, un système théâtral globalisé, faisant émerger des pratiques relativement similaires d'un pays à l'autre et calquées sur le modèle théâtral occidental. À l'échelle géographique locale, le théâtre

---

<sup>622</sup> *Postcolonial studies*. Il s'agit d'un champ des sciences sociales développé à l'origine dans le cadre des *cultural studies* britanniques. Son texte fondateur est considéré comme étant *Orientalism*, d'Edward Said (Penguin, London, 1977). Voir notamment : *Faut-il être postcolonial ?*, dir. Laurent Dubreuil, *Labyrinthe*, n°24, 2006 (2) ; *Qui a peur du postcolonial ? Défis et controverses*, dir. Jim Cohen, *Mouvements*, n°51, 2007/3 ; Béatrice Collignon, « Note sur les fondements des *postcolonial studies*, in *EchoGéo*, n°1, *Sur le champ – De l'Afrique colonisée aux Afriques contemporaines*, juin/août 2007 ; Jacques Pouchepadass, « Où vont les *postcolonial studies* ? », [http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/prog/pform.cgi?langue=fr&ID\\_document=2069&TypeListe=showdoc&Mcenter=edito&](http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/prog/pform.cgi?langue=fr&ID_document=2069&TypeListe=showdoc&Mcenter=edito&), consulté le 06 novembre 2009.

<sup>623</sup> Encore une fois, nous pensons notamment au travail effectué par les organisations internationales telles que l'Institut International du Théâtre ([www.iti-worldwide.org](http://www.iti-worldwide.org)), l'Association Internationale des Critiques de Théâtre ([www.aict-iact.org](http://www.aict-iact.org)), l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse ([www.assitej-international.org](http://www.assitej-international.org)), pour ne citer que quelques exemples. Bien évidemment, nous faisons référence au terme « théâtre » dans le monde, lorsqu'il désigne les formes issues du modèle occidental et non les formes traditionnelles propres à des cultures spécifiques.

<sup>624</sup> Adalet Veliyev, *The Structure of a Modern Theatre. Problems of Contemporary Organization Process of Azerbaijan National Theatre*, ed. Elm, Baku, 2003.

<sup>625</sup> *Idem*. Texte original : « The practice of contemporary world theatre shows that the organization principles along with uniting all structural assets (such as creative, artistic, technical, technological, administrative and so on) which define the synthetic nature of theatre art, also considers their independent development within the boundaries of the united system. »

apparaîtrait alors comme un système institutionnel, une forme culturelle véhiculaire et pouvant être exportée de manière universelle<sup>626</sup>.

Ces constats nous ramènent une nouvelle fois à une interrogation sur la place de l'acteur dans ce théâtre qui nous semble ne plus s'appartenir à lui-même – du moins, dans la mesure où vis-à-vis de son appréhension dans le temps et l'espace globaux<sup>627</sup>, il n'est plus uniquement la formulation d'un système sémiotique, d'un fonctionnement culturel intime<sup>628</sup> (à un peuple comme à un ou plusieurs individus) mais représente bien plus que cela.

Nous pourrions ainsi envisager le théâtre dans la multiplicité de ses aspects et de ses formulations catégorielles ou par les entrées artistiques qui le fondent. Pourtant, nous pensons qu'il est d'autres aspects fondamentaux à la formulation de la discipline, en tant que produit de pensée et de pratique. Il s'agit de son histoire, de sa géographie et de sa sociologie. Il est alors plutôt question d'interroger de quelle manière et avec quels moyens, ce théâtre « éclaté » en ses perceptions et ses formulations pratiques à l'échelle des individus, trouve ses sources dans son histoire, son expansion et sa formulation organisationnelle dans les macrocosmes et les microcosmes collaboratifs de création artistique, tout cela, à travers le prisme de l'actorat, encore une fois. Envisager le théâtre professionnel de cette manière, c'est le positionner non plus uniquement comme un paradigme mais aussi comme un objet. C'est en ce sens que nous parlerons alors d'externalisation du regard analytique, dans la démarche que nous entamons à présent.

---

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> Nous reviendrons largement sur l'usage de ce terme en section n°5, pp. 271-328. Qu'il nous suffise pour le moment de le mentionner.

<sup>628</sup> Ou émique.



**Photographie 12 Portrait de stagiaire.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., NB, 56x42cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 10 septembre 2008, n° de série du lot : 01.

## SECTION N°4

# UN DÉSERT HISTORIQUE

Il vient tout naturellement à l'esprit de celui qui a étudié l'histoire du théâtre, un déroulement logique et chronologique, selon lequel nos pratiques actuelles découleraient des tragédies et comédies de l'Antiquité grecque<sup>629</sup>. Selon ce cheminement, le théâtre tel qu'il est actuellement pratiqué en Europe et dans le monde, s'est trouvé peu à peu formulé au fil d'une évolution dialectique déterminée, étudiée et connue<sup>630</sup>. Pourtant, il subsiste une confusion latente concernant la manière dont la discipline en elle-même s'inscrit, à travers le filtre de son historicité et dans la perspective temporelle – nous en avons déjà évoqué l'un des aspects en chapitre 2<sup>631</sup>. C'est-à-dire qu'il est aujourd'hui difficile – et cela tout particulièrement pour les praticiens du plateau – de démêler l'interrelation entre les notions d'histoire, de théorie, d'esthétique, de tradition, etc. et d'établir un pont avec leur pratique professionnelle<sup>632</sup>. Penser l'histoire du théâtre, cela signifie, bien souvent, pour les acteurs, ainsi que nous l'avons vu en chapitre 6<sup>633</sup>, se positionner en tant qu'individu, par rapport à une connaissance et à une culture (conscientisée ou non, considérée comme acquise ou non, activée dans la pratique ou non). Et précisément, lorsque ces éléments ne sont pas assimilés à la matière vivante que constitue la pratique, ils se posent dans leur singularité personnelle face à sa condition insolvable, enfermée sur elle-même, d'une part et face à un « désert historique », d'autre part<sup>634</sup>.

L'on pourrait considérer, en premier lieu, que parmi les raisons qui conduisent à cette situation, se trouve, encore une fois, la confusion relative à l'interprétation de la notion de théâtre en tant que paradigme. Lorsque la discipline est considérée à l'aune du champ littéraire

---

<sup>629</sup> Voir p. 215-216.

<sup>630</sup> *Idem.*

<sup>631</sup> Voir pp. 78-99.

<sup>632</sup> Nous le verrons tout particulièrement au cours du chapitre 7, pp. 226-246.

<sup>633</sup> Voir pp. 189-208.

<sup>634</sup> *Idem.*

par exemple, de par le statut du texte, la valeur historique du théâtre – et par extension, sa valeur socio-politique – apparaît à plusieurs degrés, dans ce qu’il représente en tant que témoignage de pratiques et de pensées du passé, par exemple. Cette acception en fait, en quelque sorte, un vestige, un reliquat des mœurs, des us, des préoccupations, des fastes et des misères de l’humanité telle qu’elle était ou telle qu’elle s’est racontée à elle-même, à une époque antérieure. En ce sens, le théâtre apparaît presque alors comme un élément tout à la fois vivant et muséal, qui aurait la faculté de nous permettre de témoigner de ce qui n’est plus ou de ce qui est, dans la représentation immanente et éphémère de toute chose existante, c’est-à-dire du vivant (dans le devenir permanent de toute chose : la représentation fuyante de traces d’une vie vouée à s’effacer, à se renouveler sempiternellement)<sup>635</sup>.

Et lui-même, si on l’envisage à l’aune de l’histoire et de l’étude des sociétés, en second lieu, s’inscrit dans un déroulement qui témoigne également de ces mouvements de pensée, de ces coutumes, un déroulement qui témoigne des événements de la grande histoire et du rôle qui lui a été attribué à travers les moments de la vie sociale et politique des peuples, par exemple<sup>636</sup>. Et selon les formes qu’il a revêtues à travers le temps, nous savons que se tissent et s’entremêlent différentes théories témoignant des préoccupations esthétiques, philosophiques, etc. des temps et des cultures<sup>637</sup>. Rien de nouveau ni de confus dans tout cela.

Pourtant, lorsque l’on envisage le développement de l’histoire du théâtre à travers le spectre de l’un de ses aspects pratiques – par exemple et puisque c’est le sujet qui nous préoccupe ici d’avantage, le jeu de l’acteur – l’on est immédiatement frappés par la rupture entre ce qui est de l’ordre de l’histoire, considérée comme inhérente au domaine théorique et rationnel d’une part, et d’autre part, ce qui est de l’ordre du présent considéré comme inhérent au domaine rationnel, pour ce qui est de l’ordre de la pensée, et pragmatique, pour ce qui est de l’ordre du vivant. C’est-à-dire que l’on est frappé par l’aspect catégorisé de l’acception du théâtre, en tant que fruit d’une évolution dans le temps. Et d’autre part, l’on s’interroge sur la différenciation induite par les systèmes de transmission, qui ont privilégié la connaissance d’une histoire intellectuelle *a posteriori*, au profit du maintien d’un enseignement des éléments fondateurs et constitutifs de la pratique. C’est-à-dire que les pratiques théâtrales du passé

---

<sup>635</sup> Voir à ce sujet chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>636</sup> Voir notamment Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, op. cit.

<sup>637</sup> L’on se référera également aux ouvrages de Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit. et de Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit.

seraient obsolètes parce qu’elles n’ont pas été transmises par la pratique mais uniquement dans des livres et à travers les récits littéraires et les souvenirs de quelques-uns<sup>638</sup>. Mais est-ce véritablement totalement le cas ? Et si cela n’est pas, qu’est-ce qui a été transmis et comment ? Si cela est, de quelle manière pourrait-on le formuler ? Ainsi que nous l’avons traité dans nos travaux antérieurs, il apparaît que ce constat et ces questions sembleraient pouvoir être rapprochés des phénomènes liés à la transformation des traditions – et dont les pratiques désignées par ce qualificatif le perdent, dès lors que la chaîne transmissionnelle (qui induit nécessairement la pratique, ainsi qu’une connaissance « ésotérique », c’est-à-dire *intime* de la pratique) est brisée<sup>639</sup>.

Lorsque l’on se penche sur la question du savoir et de la construction d’une mémoire concernant le théâtre, l’on se rend donc à l’évidence que cela se manifeste dans la réalité intellectuelle et artistique, selon une connaissance à deux vitesses : l’une théorique, qui est le fruit et l’héritage du passé et l’autre, pratique et vivante, condamnée à se réinventer à chaque instant et pour chacun, ainsi que nous l’avons vu précédemment<sup>640</sup>. Cette rupture, décriée dans les discours mais apparemment, insolvable d’un point de vue pragmatique, n’est-elle pas, au fond, la marque d’une problématique plus profonde – souterraine même, et qui concernerait précisément la question de l’histoire, en tant que trace des flux de transmission des modes d’agir et de faire, dans la discipline qui nous occupe ?

Il nous semble, de ce fait, qu’il conviendrait, à présent, de se pencher sur la relation qu’entretiennent les acteurs professionnels que nous avons rencontrés avec l’histoire de la discipline ; car bien que marqués par la rupture pensée/pratique que nous avons déjà largement soulignée, ces derniers n’en restent pas moins les héritiers et les représentants de ce que l’on nomme aujourd’hui « théâtre » et qui ne peut être que le fruit d’un héritage, puisque comme le soulignait Jerzy Grotowski : « Tu es le fils de quelqu’un »<sup>641</sup>. Le tout pour l’individu acteur, face au « désert » décrié par Marc-André Lacaze<sup>642</sup>, étant de parvenir à se positionner.

---

<sup>638</sup> Pour tout ce paragraphe, voir notamment Sophie Proust, *La Direction d’acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, op. cit.

<sup>639</sup> Erica Letailleur, *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d’Anatolie mise en scène*, op. cit., « Schéma des principes transmissionnels / transposition du système », p. 25.

<sup>640</sup> Chapitre 6, pp. 189-208.

<sup>641</sup> Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu’un » [You Are Someone’s Son], in *The Drama Review : TDR*, vol. 31, n°3 (automne 1987), pp. 30-41.

<sup>642</sup> Voir p. 425, tome 2.

À travers cette section, il s'agira ainsi, pour nous, de tâcher de démêler les indices tendant à renseigner sur les voies de prise de position mises en œuvre par les artistes, vis-à-vis de ce questionnement. En chapitre 7, nous verrons de quelle manière se traduit le désarroi d'un groupe d'acteurs, face à leur propre méconnaissance de l'aspect théorique du théâtre et face à l'abstraction de la pensée vis-à-vis de leur pratique professionnelle, d'une part, et les raisons de cet égarement, évoquées ou supposées par ces derniers, d'autre part. Par la suite, en chapitre 8, nous questionnerons, à partir d'un autre épisode pratique, l'histoire du théâtre, au vu de l'invention de la modernité qui a, finalement, vu l'éclosion (ou plutôt, la rééclosion européenne) du théâtre en tant que genre. Au bout du compte, le croisement de ces deux perspectives nous permettra peut-être d'envisager une mise en abîme de l'histoire et de la théorie du théâtre, à travers le filtre de l'éclairage pratique.





**Photographie 13 Échange avec un professeur d'université venu d'Ankara.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 90x67cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel municipal, 20 septembre 2006, n° de série du lot : 10.

## CHAPITRE SEPT

# L'ACTEUR FACE À LA PENSÉE THÉORIQUE

Dans le présent chapitre, nous tâcherons d'analyser la manière dont un groupe de participants à la formation « Autonomie de l'Acteur » (session 2009)<sup>643</sup>, manifeste son trouble, face à la pensée théorique, concernant la pratique. La conversation qui servira de fondement à notre étude est amorcée par une question posée aux stagiaires par l'un des formateurs, concernant le rapport entre pensée et pratique :

*« Nous avons une question importante et je souhaiterais aujourd'hui la partager avec vous. Qu'est-ce que la pratique ? Qu'est-ce que l'action et qu'est-ce que la pensée ? Qu'est-ce que la pensée du théâtre et qu'est-ce que la pratique du théâtre ? »*<sup>644</sup>

L'analyse des réponses faites par les interlocuteurs, nous permettra d'appréhender sous un angle nouveau (celui du point de vue des acteurs, justement) la question du rapport entre l'histoire du théâtre – dans la perspective d'une approche théorique – et la pratique professionnelle<sup>645</sup>.

Ainsi et tout d'abord, soulignons que lors de la discussion, le formateur se place aux côtés de ses interlocuteurs, afin de dégager avec eux une ligne de pensée à partir de leur

---

<sup>643</sup> Voir retranscription partielle, « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », pp. 432-436, tome 2. Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) : *Il y a une question importante*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/12/2009. Avant que d'entrer directement dans l'analyse de cet échange, précisons que ce type de discussions est couramment mis en œuvre entre les participants au stage et les formateurs, afin de créer une relation de réciprocité entre la pratique et la pensée, au cours du processus pédagogique de la formation « Autonomie de l'acteur ». Un intérêt annexe mais non négligeable de cette séance en particulier, réside dans le fait qu'elle réunit d'anciens participants ainsi que des nouveaux, réalisant ainsi une sorte « pont » entre les différentes sessions, qui tracent alors elles-mêmes une forme d'historicité du programme – à son échelle, toute relative.

<sup>644</sup> *Idem*.

<sup>645</sup> Voir Programmes et Documents de travail, de 2006 à 2013, référencés en Sources Premières, pp. 479-500.

positionnement pratique, de leurs impressions et des retours qu'ils sont en mesure d'apporter, par rapport à leurs propres observations du milieu artistique. Si certains des points abordés au cours de cet échange ont déjà été traités, notamment en section n°3<sup>646</sup>, nous verrons se détacher ici, une appréhension de la théorie – et plus précisément de l'histoire du point de vue de l'univers pratique –, qui nous redemandera de questionner en profondeur les acquis que nous avons l'habitude de considérer comme solides et certains, ainsi que nous le verrons.

- **La cruelle concrétude du réel face au déploiement de l'idée**

Très tôt, au cours de l'échange, nous remarquons que les interlocuteurs dégagent deux axes de pensée qu'ils opposent à la pratique artistique professionnelle (dans leur fonctionnement et par rapport à leurs observations, bien qu'ils manifestent le souhait que cette opposition disparaisse) : la théorie et l'histoire, jusqu'à les faire se rejoindre pour ne former plus qu'une problématique au sein de laquelle ces deux notions sont intriquées dans leur positionnement, vis-à-vis de la réalité de la pratique, précisément. C'est-à-dire que le regard théorique, en tant qu'il est le fruit d'une perspective positiviste<sup>647</sup>, d'une part et de la construction d'une pensée en mouvement vis-à-vis de la formulation des pratiques dans le temps, d'autre part, tissent une trame, dans laquelle les acteurs sont en quelque sorte pris au piège, condamnés, ainsi qu'ils l'expriment eux-mêmes, à « reconstruire tout ce qui a été fait avant », à « confondre », « limiter », manquer des « correspondances », exister dans un rapport de « faire valoir », etc.<sup>648</sup>

Nous pourrions ainsi, ici, dégager trois axes de questionnement relatifs à l'introduction de la problématique de l'historicité dans le rapport avec la pratique théâtrale des acteurs, telle qu'elle est évoquée par ces derniers, dans le cas qui nous occupe. Il s'agit tout d'abord de considérer les relations d'antériorité et de postériorité, entre la pensée et son objet. Par la suite, nous observerons la manière dont la question historiographique est problématisée par nos locuteurs, en tant qu'elle s'inscrit dans une perspective évolutionniste<sup>649</sup>. Enfin, il s'agira de considérer le malaise exprimé par l'une des actrices à l'issue de la discussion, selon laquelle

---

<sup>646</sup> Voir notamment pp. 167-211.

<sup>647</sup> Nous faisons directement référence ici au raisonnement avancé par le formateur au cours de la discussion. Voir p. 435, tome 2. Il fait référence au positivisme, dans le sens où il évoque la « marche en avant dialectique » de l'histoire. Nous y reviendrons largement au cours de ce chapitre.

<sup>648</sup> Voir « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

<sup>649</sup> Nous reviendrons plus précisément sur l'emploi de ce terme.

« il y a quelque chose de cassé », dans la mesure où, ainsi que le formateur le mentionne également en amont, ces acteurs professionnels ne se reconnaissent pas nécessairement dans l'histoire du théâtre, telle qu'elle se trouve formulée de manière « académique »<sup>650</sup> :

*« L'on fonctionne selon un système d'oppositions. C'est pour cela que les gens ne se reconnaissent plus dans l'histoire – par exemple, l'histoire du théâtre telle qu'elle est enseignée. »*<sup>651</sup>

### **a. La pensée et son objet**

Face aux participants à cet entretien, le risque serait de supposer que nous ne sommes là que face à un groupe d'acteurs (au sens sociologique du terme) appréhendant leur situation empirique, à travers le filtre du regard théorique et rationnel, afin de le critiquer. Nous serions alors en situation de considérer avant tout, qu'il s'agit du regard d'un microcosme représentant une partie de l'opinion et tendant à s'opposer littéralement à celui de l'épistémologie. Bien entendu, même si ce point de vue est à considérer, nous n'oublierons pas non plus, d'un autre côté, que le rapport entre la pensée et la pratique au théâtre ne peut être réduit à une simple opposition entre la connaissance scientifique et l'opinion déduite de l'expérience singulière, que celle-ci soit professionnelle ou non<sup>652</sup>. Et cela, peut-être tout d'abord parce que le mot « théorie » et le mot « théâtre » partagent une racine commune<sup>653</sup>, dont il conviendrait certainement de peser de nouveau la portée, dans cette perspective. Ce n'est qu'après avoir examiné ces éléments que nous pourrions nous pencher avec sérieux sur la question des rapports d'antériorité entre le dire et le faire, dans la marche en avant de la discipline théâtrale, telle qu'elle est ici évoquée par le formateur<sup>654</sup> – si l'on considère comme appartenant à un même paradigme la pratique et la pensée qui la construisent.

---

<sup>650</sup> Il s'agit d'un barabisme volontaire, issu d'un emprunt à la langue turque, dans laquelle l'adjectif « universitaire » se dit « akademik ». Notre intention étant de souligner par l'utilisation de ce terme, l'ambivalence que traduit si bien le turc, entre la scientificité et l'académisme.

<sup>651</sup> « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

<sup>652</sup> Voir à ce sujet ce qu'en dit Marc-André Lacaze, dans le dialogue « Tenter de formuler ce qui échappe », dont nous avons reproduit une partie en pp. 425-430, tome 2.

<sup>653</sup> La racine *θεῖν*, qui signifie littéralement « l'action de contempler, de regarder ; contemplation, observation, étude attentive ; ce qu'on regarde, spectacle », in Charles Alexandre, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1850, p. 665.

<sup>654</sup> Dans « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

Ici, l'on est tout d'abord envahi par une sorte de malaise – que l'on ne fait, en quelque sorte que partager avec les interlocuteurs de cette discussion. En effet, ces derniers sont des praticiens professionnels mais ils se positionnent, pour parler, avec un certain regard critique de l'appréhension épistémologique de leur discipline artistique, dénonçant le fait que « souvent la théorie sert de faire-valoir à l'action »<sup>655</sup>, finissant par porter une interrogation sur les rapports d'antériorité et de postériorité existant entre la pensée et la pratique, dans le domaine théâtral et soulignant, ainsi, le fait que la rupture paradigmatique entre le dire et le faire, que nous avons analysée en section n°3 de notre première partie <sup>656</sup>, serait, somme toute, une conséquence directe de ce rapport de force. C'est ainsi que l'une des locutrices affirme :

*« Moi, je pense que le problème est que souvent, la théorie sert de faire-valoir à l'action. C'est quelque chose qui précède l'action et qui ne découle pas de l'action. Elle n'est pas basée sur la pratique mais elle cherche à orienter la pratique, avant que celle-ci n'existe. Alors que pour moi, c'est la pratique qui doit venir d'abord. La démarche doit être empirique. »*<sup>657</sup>

Le malaise qui nous saisit est ici, semble-t-il, relatif à deux éléments contingents, dans ce sens. Tout d'abord, le positionnement des locuteurs eux-mêmes nous pose problème en tant « qu'*homo academicus* »<sup>658</sup>, dans la mesure où celui-ci évoque immédiatement à nos yeux la *doxa* qui profiterait de l'absence de l'autorité intellectuelle par excellence dans l'espace de cette discussion (*id est*, le scientifique garant de l'objectivité) pour s'emparer d'elle-même et dénoncer le regard savant. Cet échange fait, par ailleurs, directement référence, dans l'objet même des discours, à une opposition que nous pourrions rapprocher d'un heurt entre opinion empirique et connaissance épistémologique, à tel point que nos locuteurs en viennent ici à renverser, d'une certaine manière, l'ordre établi<sup>659</sup>. Et cette prise de position – que l'on pourrait, somme toute, rapprocher d'une forme de prise de conscience – pose problème, dans la mesure où elle nous contraint à réinterroger le statut de la pratique et la manière dont celle-ci est supposée se construire, par rapport à la pensée qui se dessine ici, dans la trame de ces discours.

---

<sup>655</sup> « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

<sup>656</sup> Voir pp. 167-211.

<sup>657</sup> « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *idem.*

<sup>658</sup> Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984.

<sup>659</sup> Qui serait de supposer que la pratique découle de la pensée. Voir à ce sujet l'échange analysé au chapitre 6, « Tenter de formuler ce qui échappe », *op. cit.*

Car finalement, questionner l'historiographie d'une discipline, c'est également et en un sens, s'interroger sur les rapports de légitimité que celle-ci entretient avec la réalité du terrain, en tant qu'elle représente le point de départ et la trace du cheminement de la pensée critique y référant.

Un groupe d'acteurs professionnels interrogeant le statut de la théorie vis-à-vis de l'art qu'ils pratiquent comme métier : cela pose question dans la mesure, *a priori*, où ces derniers ne peuvent se positionner, de par la nature de leur activité même et de leur rapport de sujets vis-à-vis de celle-ci, comme potentiellement constructeurs d'une connaissance objectivée du terrain, ainsi que cela a été largement souligné par Pierre Bourdieu<sup>660</sup>. D'ailleurs, notre objectif n'est absolument pas, ici, de donner à leur discours la valeur d'une connaissance élaborée d'un point de vue épistémologique, mais d'examiner celui-ci dans le cadre de notre propre cheminement « d'objectivation de l'objectivation »<sup>661</sup>. Il se trouve ici que leur regard critique se penche sur la légitimité de la théorie, dans le rapport que celle-ci entretient avec la pratique et cela, si l'on en croit Anne Heller, représente malgré tout le point de départ de *l'épistémè*, dans la mesure où leur réflexion singulière marque d'un point d'interrogation « le contenu même de la connaissance reçue toute prête »<sup>662</sup>. Celle-ci concerne, dans le cas présent, l'effectivité de la réciprocité entre pensée (épistémologique) et pratique au théâtre et finalement, la légitimité de l'une par rapport à l'autre, dans la mesure où semblerait exister un vide, une rupture entre les deux, signifiée par d'abondantes inadéquations dans l'examen de l'état de ces deux éléments, constituant ce que l'on nomme génériquement et globalement : « le théâtre »<sup>663</sup>.

Il est ainsi tout à fait singulier de constater que nos locuteurs se questionnent ensemble sur le statut de l'activité intellectuelle vis-à-vis de la pratique théâtrale et tâchent tout d'abord de la cerner, en cherchant le terme le plus approprié permettant de la définir<sup>664</sup>. C'est ainsi que le formateur souligne tout d'abord le fait que certaines des participantes semblent ne pas parler de la même chose, lorsqu'elles utilisent le mot « pensée » : en effet, l'une parle du discours dramaturgique et de la construction de l'œuvre, tandis que l'autre parle de la théorie (selon l'acception commune du terme). Puis il souligne l'importance pour eux, en tant que praticiens, de se saisir de nouveau du terme « théorie » et de se mettre d'accord sur le sens et la valeur à y

---

<sup>660</sup> *Idem*.

<sup>661</sup> *Ibid*, p. 228.

<sup>662</sup> Anne Heller, « La connaissance quotidienne », in *L'Homme et la société*, n°43-44, *Inédits de Lukács et textes de Lukács*, pp. 95-105

<sup>663</sup> Nous avons traité de ce sujet en première partie, notamment pp. 47-53.

<sup>664</sup> « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

accorder, dans la perspective du regard empirique. L'une des locutrices souligne également que les termes « discours » et « pensée » ne font pas référence au même signifiant, puis une autre évoque la question du concept. Enfin, une troisième rappelle que dans cette confusion linguistique, il reste complexe pour eux, en tant qu'acteurs, de se mettre d'accord sur un usage commun du terme « pensée », dans leur discours sur la perception du théâtre. Et c'est précisément cet échange sur la nature de ce que nous considérerons d'une manière globale comme représentant, à leur yeux, l'univers théorique dans un sens large, que nous pouvons saisir pour quelle raison leur positionnement en tant que praticiens apparaît problématique. Car nous pourrions considérer que nous sommes alors face à une « pensée sauvage »<sup>665</sup> qui tâche de s'approprier soi-même par ses propres moyens – qui sont également, nécessairement et par définition, eux aussi « sauvages ».

À celle-ci et en tant que scientifique, avec les moyens de la raison dialectique<sup>666</sup>, nous tâchons de répondre et d'envisager ces constats de manière systématique. Dans cette perspective, il est tout d'abord notoire que le terme « théorie », de même que le terme « théâtre », ainsi que le suggère le formateur, découlent de la même racine grecque, *théa* (θέα), qui désigne l'action de regarder, de contempler<sup>667</sup>. Si le théâtre peut être désigné étymologiquement comme le lieu d'où l'on voit (et non nécessairement de manière architecturale, ainsi que nous l'avons vu au chapitre 2, mais également de manière symbolique), la théorie désigne quant à elle la chose qui est contemplée, vue<sup>668</sup>.

Ainsi, s'il existe une relation inextricable entre théorie et pratique par nécessité en général, comme le souligne Léon Lacroix<sup>669</sup>, celle-ci semble s'accroître dans la relation du théâtre en tant que pratique, avec la théorie qui le concerne. Il s'agit alors de formuler une interconnexion extrêmement complexe entre le positionnement du « lieu d'où l'on voit » et ce que l'on y voit<sup>670</sup>, avant d'envisager la somme des deux. L'un ne peut fonctionner sans l'autre. L'un se placerait, en quelque sorte, à un niveau exotérique (le théâtre envisagé en tant que

---

<sup>665</sup> Claude Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.

<sup>666</sup> Voir notamment Jean-Claude Pigué, « Les conflits de l'analyse et de la dialectique », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 20<sup>e</sup> année, n°3, 1965, pp. 547-567.

<sup>667</sup> Pour la traduction de *Θέα*, voir Charles Alexandre, *Dictionnaire Grec-Français*, op. cit. Pour l'étymologie de « théâtre » et « théorie », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/théâtre> et <http://www.cnrtl.fr/etymologie/théorie>, consulté le 22 juillet 2014.

<sup>668</sup> CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/théorie>, consulté le 17 juillet 2014.

<sup>669</sup> Léon Lacroix, *Marxisme, existentialisme, personnalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 53

<sup>670</sup> *Idem*.

pratique), tandis que l'autre se situerait à un niveau ésotérique (la théorie) : leur somme constituant alors le théâtre, en tant qu'objet paradigmatique<sup>671</sup>. Envisagé de ce point de vue, cela exigerait littéralement des artistes qu'ils fassent acte théorique – mais pas dans un sens épistémologique, qui concerne le théâtre vu de l'extérieur et de manière systématique (ce qui est différent du positionnement exotérique, en somme). Finalement, en formulant ce point, nous ne faisons que souligner que la prise de position émique apparaît presque nécessaire pour les praticiens professionnels du théâtre et qu'elle ne peut s'opposer ni même interagir avec la relation étique au théâtre en tant qu'objet, qui appartient par définition au domaine scientifique. Et cette prise de position émique nécessaire apparaîtrait alors elle-même, comme constitutive du théâtre en tant qu'objet de culture (professionnelle), pour ceux qui le font.

Et prenant en compte cette relation d'interconnexion, nous constaterons donc que dans la discussion qui nous occupe ici, les acteurs ne cernent pas tous de la même manière l'enjeu de ce que représente le rapport intellectuel envers la pratique : s'agit-il de la nourrir en la renseignant (à l'instar de la démarche dramaturgique, par exemple) ? S'agit-il d'en établir une sorte de retour herméneutique ? S'agit-il de la guider par l'invention de concepts ? – Bien entendu, les réponses varient selon le point de vue adopté, allant du rejet pur et simple, à la dénonciation de rapports de domination, par exemple<sup>672</sup>. Et c'est ici que nous devons revenir rapidement sur le positionnement de ces acteurs professionnels, en tant que représentants de la *doxa* et dans le cadre de l'interrelation entre théorie et théâtre. C'est-à-dire qu'ici, nous sommes face à un groupe d'artistes qui parlent de leur propre perception du discours intellectuel sur leur action (au sens social du terme). Et nous constatons, à lecture de leur discours, que la théorie et la pratique semblent être envisagées, de leur côté, comme résultant de deux temporalités distinctes. Elles n'ont alors que peu d'interconnexions réelles (la rupture que nous avons déjà observée en section n°3<sup>673</sup>) qui, lorsqu'elles se produisent, ont d'avantage tendance à marquer une ascendance de la pensée sur l'action, alors que la logique empirique appellerait plutôt le contraire<sup>674</sup>.

---

<sup>671</sup> Voir également à ce sujet notre précédent travail : *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie*, *op.cit.*

<sup>672</sup> Il suffit de se référer au positionnement des différents locuteurs de l'échange.

<sup>673</sup> Voir pp. 167-211.

<sup>674</sup> C'est un point qui a également été abordé dans la discussion « Tenter de formuler ce qui échappe », analysée au chapitre 6, *op. cit.*



Ainsi, en réalité et au risque de nous répéter, nous devons replacer ce constat dans le contexte doxique<sup>675</sup>. Car il est évident que le protocole épistémologique, dans le cadre des sciences humaines en général et des études théâtrales plus particulièrement, ne ferait que confirmer cette assertion, qui pourrait même passer pour un truisme<sup>676</sup>. Dans cette perspective, le malaise de ces acteurs pourrait déranger car finalement, la question ne se pose pas particulièrement du point de vue de la science, dans le sens où la pensée ne peut être construite qu'à partir de déductions permettant de « [connaître] la corrélation qui joint [un] phénomène aux autres, [de connaître] la place de ce phénomène dans un système d'autres phénomènes »<sup>677</sup>. Nous nous plaçons ici, autrement dit, dans un rapport de descendance directe vis-à-vis de l'expérience.

En revanche, ce qui ne pose pas particulièrement question *a priori* pour le scientifique, apparaît ici de manière problématique, dans le cadre de l'action du profane (nous voulons parler de l'objet de la pensée). C'est qu'en effet et selon les acteurs participant à cette conversation, les pratiques seraient souvent orientées par rapport à ce qui a été lu, constaté, théorisé, antérieurement à la mise en action. Autrement dit, la pratique théâtrale se construirait de manière courante, si l'on en croit le contenu de l'échange sur lequel nous basons notre présente réflexion, en déduction de constats effectués au plan épistémologique. Donnons un exemple fictif afin d'illustrer cette pensée : après avoir lu un traité comme *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud<sup>678</sup>, par exemple, un artiste λ tâcherait d'élaborer un protocole pratique en cherchant à imaginer, avant que de le faire, ce que pourrait être le théâtre de la cruauté. Il interpréterait alors qu'il s'agit d'effacer toutes les limites et la retenue entre les acteurs et proposerait, par exemple, un exercice conduisant ses collègues à effectuer des actes violents les uns vis-à-vis des autres<sup>679</sup>. C'est-à-dire que là où, du point de vue épistémologique, la pensée se construit par rapport à – et en regard des – pratiques qui se déploient dans leur réalité contingente et cherchent à en déduire une théorie, la pratique, quant à elle et dans l'absolu, tâcherait de se construire à partir des théories en faisant fi de la réalité vis-à-vis de laquelle s'est

---

<sup>675</sup> Agnès Heller, « La connaissance quotidienne », *op. cit.*

<sup>676</sup> *Idem.*

<sup>677</sup> *Idem.*, p. 96

<sup>678</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*

<sup>679</sup> Nous évoquons ici un comportement constaté au fil de notre expérience artistique à plusieurs reprises. L'exemple mentionné ici est réel, tiré de notre expérience personnelle.

forgée cette dernière, tout en oblitérant ce rapport, lorsqu'il s'agit de passer à la réalité du plateau<sup>680</sup>. Et c'est précisément ce que dénoncent nos interlocuteurs.

Il nous semble que ce point est à rapprocher, par ailleurs, de l'affirmation du formateur intervenant au cours de l'échange, lorsqu'il dit : « Dès qu'un phénomène est dépassé, l'on considère qu'il ne fait plus partie de l'art mais de l'histoire de l'art »<sup>681</sup>. Ainsi, si l'on envisage de ce point de vue les ouvrages et traités écrits par des praticiens mais ayant pour fonction de décrire une méthodologie particulière et dont le statut est ambivalent, dans la mesure où ces théories sont issues de la pratique, une fois extraites de leur contexte et s'il est fait abstraction de la transmission empirique, ceux-ci semblent se détacher de cet aspect « vivant » du théâtre. Ils ne deviennent plus alors que des *documents* et non également des outils de transmission *efficients*, dans la mesure où cela ne peut être mis en œuvre de manière concrète, dans le sens d'une démarche pratique vers la pratique (et non dans celui d'une démarche pratique déduite de la théorie).

Ainsi lorsque l'une des locutrices évoque, à l'issue de la discussion, « quelque chose de cassé » en elle, il nous semble qu'elle fait tout d'abord ici allusion – sans toutefois parvenir à le formuler précisément – à ce problème complexe d'interrelations, qui demanderait, effectivement, ainsi que le souligne une autre des participantes, que « les deux s'accompagnent », comme le font à un autre niveau, l'aspect ésotérique et exotérique d'une pratique traditionnelle<sup>682</sup>. Et c'est précisément peut-être en raison d'une rupture transmissionnelle avérée, que le rapport entre théorie et pratique au théâtre se trouverait faussé, jusqu'à représenter aux yeux des acteurs un rapport de force, de domination et d'antériorité, ainsi que nos locuteurs semblent ici en témoigner. Et c'est pour cette raison qu'il nous paraît tout à fait crucial de considérer la brèche entre théorie et pratique dans une perspective historiographique, dans la mesure où c'est à ce niveau que se tissent, à notre sens, les rapports d'antériorité entre le temps de la vie et le temps de la pensée, ainsi que nous tâchons de le démontrer ici.

---

<sup>680</sup> Sur ce sujet, voir chapitre 6, pp. 189-208.

<sup>681</sup> « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

<sup>682</sup> Voir nos travaux précédents et notamment *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie mise en scène*, *op. cit.*

### ***b. Historia magistra vitae***<sup>683</sup>

Penser cette rupture entre le dire et le faire, comme un résultat de l'effacement progressif de la tradition, nous conduit à réenvisager l'histoire du théâtre dans sa perspective temporelle, ainsi que le rappelle Reinhardt Koselleck<sup>684</sup>, vis-à-vis de l'historiographie en général, dans la mesure où c'est la perception même de l'histoire en tant que paradigme qui se trouve modifiée et qui, de « maîtresse de la vie » (selon la formule consacrée par Cicéron, évoquant le rapport d'exemplarité de l'histoire pour guider le présent) se trouve peu à peu formulée, à travers la démarche historiographique, comme un signe de la marche en avant de la constructibilité de la vie par la raison :

« L'autorité auto-proclamée de 'l'histoire' augmente avec sa constructibilité. Celle-ci est fondée sur l'autre et inversement. Le point commun entre les deux est la décomposition de l'espace expérientiel traditionnel, qui apparaissait auparavant comme déterminé par le passé, mais qui, maintenant, se disloque. »<sup>685</sup>

Non que la tradition puisse être considérée en elle-même, de manière univoque et structurelle, comme le fruit de l'évolution historique – il a été montré que les rapports entre traditions et pratiques ne doivent être confondus avec un rapport entre passé et présent<sup>686</sup> – mais comme le fondement même de la structure culturelle et par conséquent de l'historiographie et de la construction des cultures, dans le déroulement du temps – nous tâcherons de voir rapidement dans quelle perspective.

C'est à travers ce questionnement de la temporalité dans le regard historiographique, que nous proposons, à présent, d'envisager l'échange entre nos interlocuteurs et plus précisément, un court passage de la discussion, correspondant à la dénonciation par le formateur d'un fonctionnement des « théories de l'art [...] par rejet » :

---

<sup>683</sup> La mise en exergue de cette maxime de Cicéron est empruntée à Reinhardt Koselleck, *Futures past, on the semantics of historical time*, Columbia University Press, New York, 2004.

<sup>684</sup> *Idem*.

<sup>685</sup> Reinhardt Koselleck, *Futures past, ibid*, p. 39 : « The self-proclaimed authority of 'history' grows with its constructibility. The one is founded on the other and vice-versa. Common to both is the decomposition of the traditional experiential space, which had previously appeared to be determined by the past, but which would now break apart. »

<sup>686</sup> Nous avons notamment synthétisé les travaux réalisés sur le plan ethnographique dans nos précédents mémoires : *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie* (EHESS, 2009), *op. cit.* et *La Musique alevite : tradition ou genre ?* (Paris IV Sorbonne, 2010), *op. cit.* C'est pourquoi nous y renverrons directement le lecteur.

*« Du côté des artistes, des acteurs, l'on a pris la pratique de manière si importante que la relation entre pensée et pratique a fini par être totalement rationalisée.*

*C'est pour cela que vous constatez combien les théories de l'art fonctionnent par rejet. Par exemple et pour résumer les choses grossièrement, contre le réalisme est né le surréalisme. Puis viennent le structuralisme, l'absurde, le néo-réalisme, le postmodernisme, etc. Aujourd'hui, c'est encore autre chose. Et si l'on revient en arrière, le réalisme lui-même est né en opposition au romantisme. Le romantisme est né contre le classicisme. Le classicisme est né contre l'esprit baroque, etc. Toute chose semble rejeter ce qui la précède. Et dès qu'un phénomène est dépassé, l'on considère qu'il ne fait plus partie de l'art, mais de l'histoire de l'art. Cela paraît enfantin dit ainsi, mais c'est la vérité. »<sup>687</sup>*

Ici, il semble s'agir, en quelque sorte, d'une évocation de la marche dialectique de l'histoire dans une perspective hégélienne<sup>688</sup>. Mais, ainsi que nous le verrons, elle semble en même temps dépasser, dans ce contexte précis et au vu de la formulation du temps historique du théâtre en tant que paradigme, cette vision initiale de la philosophie de l'histoire, car elle suppose une autre perception du temps historique lui-même.

C'est qu'en effet, dans cette discussion, il est fait mention à plusieurs reprises de deux éléments qui poussent le lecteur à faire immédiatement référence à la pensée de Hegel : l'évocation de l'idée de *concept*, d'une part et de la *dialectique*, d'autre part. Ainsi, l'appréhension savante du théâtre telle qu'elle est décrite et dénoncée ici en tant que « théorie de l'art », apparaît nécessairement conceptualisée au sens de « l'histoire réfléchie » qu'évoque le père de la philosophie de l'histoire dès ses premières leçons<sup>689</sup>. C'est-à-dire que l'histoire du

---

<sup>687</sup> Voir « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

<sup>688</sup> G.F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, Editions Plon, Paris, 1965.

<sup>689</sup> G. F. Hegel, *idem*. Voir notamment dans cet ouvrage : « L'Histoire philosophique », leçon commencée le 08 novembre 1830 : « À cette fin, peut-on penser, le concept est nécessaire sans que la pensée conceptuelle (Begriffen) entre pour autant dans une relation d'opposition avec elle-même. Pourtant, dans les considérations de ce genre, ce sont toujours les faits qui sont fondamentaux et l'activité du Concept se réduit au contenu formel et général des faits, à la formulation des principes, des règles et des maximes. C'est seulement lorsqu'il s'agit de tirer de l'histoire de telles déductions qu'on reconnaît la nécessité de la pensée logique, mais la justification de ces déductions doit provenir de l'expérience. Ce que la philosophie entend par Concept est tout autre : ici, la saisie conceptuelle est l'activité du Concept lui-même et non la collaboration d'une matière et d'une forme hétérogènes. Une fraternisation [de la forme et de la matière] comme celle qui se produit dans l'histoire pragmatique, ne satisfait pas le Concept tel qu'il est en philosophie : ici, le Concept tire essentiellement de lui-même la matière et le contenu. A cet égard, et malgré les liaisons qu'elle établit, l'histoire pragmatique maintient la distinction qui fait que l'événement et l'autonomie de la pensée s'opposent l'un à l'autre. » p. 44-45

théâtre, en tant que subdivision de l'histoire de l'art, elle-même branche de la science historique en général, se trouverait formulée selon un déploiement dans le temps par évolution paradigmatique, un concept chassant l'autre, dans une logique d'opposition et de contradiction permanente. Ainsi, l'histoire du théâtre, parce qu'elle serait la formulation du flux temporel des théories de cet art les unes par rapport aux autres, semblerait être la manifestation en puissance de la Raison dans le spectacle vivant – pour reprendre la perspective hégélienne – ou simplement, d'une manière plus profane, l'évolution de l'art du théâtre vers l'idée sans cesse récurrente d'un « mieux ».

Bien entendu, si l'on voulait être juste, il faudrait d'avantage considérer que cette évolution dialectique, par jeu de contradictions, fait d'avantage penser à une adaptation répétée aux idéaux, aux mœurs et aux croyances des époques qui se sont succédées à travers le temps, qu'à une véritable formulation de l'amélioration de l'esprit et de l'esthétique humains. Car il n'est plus admis aujourd'hui qu'un tel phénomène puisse être possible ou même probable, dans l'histoire des arts. Adopter un tel point de vue (qui reste, somme toute, absolument propre à la pensée positiviste<sup>690</sup>), cela serait supposer qu'il existe une amélioration possible de l'art, au sens universel et absolu, après élimination de toutes les contingences circonstancielles et culturelles – c'est une question tout à fait importante mais qui demanderait, probablement, à être traitée à part, dans le cadre d'un regard approfondi sur l'histoire du théâtre dans l'évolution des idées et de l'esthétique, à partir de la période moderne ou industrielle, par exemple. Ainsi, ce point de vue pourrait être rapproché de l'idée d'un raffinement des mœurs accompagnant les transformations civilisationnelles vers un « mieux » idéal, à partir de la Renaissance – mais il s'agit, ainsi que nous venons de le souligner, d'un autre sujet<sup>691</sup>.

L'on notera toutefois que nous faisons ici face à une histoire formulée à travers le filtre de l'expérience vécue du présent, de telle sorte que les « leçons » tirées du passé n'apparaissent comme telles que parce qu'elles sont confrontées à la mise en œuvre du vivant<sup>692</sup>. C'est-à-dire que nous nous trouvons ici face à une perception de l'histoire historienne qui privilégie, pour reprendre la pensée de Jacques Chesneaux<sup>693</sup>, une perspective qui, si elle tâche de s'éloigner d'un positivisme pur, se formule tout de même dans un sens unidirectionnel (du présent vers le

---

<sup>690</sup> Voir Johannes Fabian, *Le Temps et les autres*, op. cit.

<sup>691</sup> Nous nous contenterons pour le moment de citer à ce titre Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne*, op. cit.

<sup>692</sup> Reinhardt Koselleck, *The Futures past*, op. cit.

<sup>693</sup> Jacques Chesneaux, in « Le Temps et l'histoire. Entretien avec Jacques Chesneaux », in *Genèses*, n°29, 1997.

passé). Mais cette conception de l'histoire et du temps historique pourrait être également questionnée vis-à-vis de la nature de la discipline théâtrale elle-même qui, de la même manière que Chesneaux le constatait pour l'anthropologie, appelle à un regard incluant, par nécessité, le temps vécu et non uniquement le temps séquentialisé du passé :

« Je dirais, un peu intuitivement, que les historiens privilégient le temps 'au fil du temps'. C'est-à-dire le temps dans son développement séquentiel, le temps depuis le passé très lointain, jusqu'au passé plus récent, jusqu'au présent immédiat. Le temps des historiens est un temps qui se développe dans sa séquentialité chronologique essentiellement. Le temps des anthropologues, c'est plutôt le temps vécu. Le temps des historiens, c'est celui où les sociétés humaines s'inscrivent dans le mouvement du temps. Et peut-être que le temps des anthropologues, c'est plutôt le temps tel qu'il s'inscrit par un mouvement symétrique à l'intérieur de la vie des sociétés. »<sup>694</sup>

Pour reprendre ce que Chesneaux exprime ici dans le cadre d'une pensée sur le théâtre, nous pourrions peut être souligner, de la même manière, que le temps des artistes du théâtre est un temps qui se construit à l'intérieur des pratiques et, ainsi que nous l'avons vu en chapitre 6<sup>695</sup>, de façon multidirectionnelle, mêlant la grande histoire au vécu et au devenir singulier d'un territoire, d'une équipe, d'un individu, etc. de manière à la fois – et paradoxalement peut-être – macrologique et ultra-singulière. Si l'on place, comme le soulignent nos protagonistes, cette temporalité *anhistorique*<sup>696</sup> en opposition à la temporalité de l'histoire des historiens du théâtre, il apparaît alors évident, ainsi que le dit le formateur lors de la discussion, que « les gens [finissent par ne plus] se reconnaître dans l'histoire », dans la mesure où elle n'appartiendrait alors, en quelque sorte, qu'à la perspective épistémologique (nous y reviendrons). Et finalement, pour revenir à la notion de tradition évoquée au commencement de cette sous-partie, c'est dans la différenciation entre la connaissance savante et non-savante du passé que semble se dissoudre le savoir tiré de l'expérience pour nos acteurs, ce qui nous reconduirait ici vers l'idée évoquée par l'une des locutrices en début de discussion, d'une « pensée construite par rapport à la nature du théâtre ».

Car considérer le théâtre, en tant qu'objet d'un parcours historique paradigmatique et à travers le filtre de la « centralité du présent » (pour reprendre l'expression de Chesneaux<sup>697</sup>),

---

<sup>694</sup> Jacques Chesneaux, *op. cit.*, p.131-132.

<sup>695</sup> Voir pp. 189-208.

<sup>696</sup> Parce qu'elle se situe sur le plan de la temporalité de la vie (qui n'est pas nécessairement linéaire).

<sup>697</sup> *Ibid.*

dans un déploiement multidirectionnel incluant le vivre comme le penser, c'est le prendre comme fruit et objet du vécu humain dans la pluralité de ses dimensions, au-delà même d'un simple rapport d'avalité du temps, divisé en époques et en séquences. Et cela, c'est penser qu'il pourrait exister une histoire pratique du théâtre – non pas profane ni pragmatique uniquement, mais surtout vivante – dans le sens où elle serait le fruit d'une transmission des connaissances, des croyances et des cultures en général, à travers la forme tout aussi bien qu'à travers la chronologie des événements ou le déploiement des paradigmes.

Et c'est ainsi, au bout du compte, que nous pourrions renouer avec la formule consacrée « *Historia magistra vitae* »<sup>698</sup> mais non par rapport à un savoir clôturant le temps, dans une direction unique du présent vers le passé (ou du passé vers le présent, dans la démarche chronologique) mais ouvrant la voie au *non-encore-advenu*, à partir d'une perception du temps dépassant la tridimensionnalité de la perception passé/présent/futur, dans la mesure où le théâtre apparaît, de par sa nature, ainsi que nous l'avons vu rapidement en chapitre 2<sup>699</sup>, mettre à l'œuvre une temporalité à ce point complexe qu'elle en bouleverse l'ordre établi de l'histoire et que ce qui peut paraître *a priori* passé ne l'est plus, à partir du moment où le théâtre est mis en œuvre en tant que pratique – nous n'évoquons pas uniquement ici le cas singulier des spectacles visant à reconstituer à des fins muséales les formes du passé mais nous évoquons un état de faits nécessaire et inhérent au théâtre, envisagé dans l'un des aspects de sa complexité.

### **c. Se reconnaître dans l'histoire**

À l'issue de l'échange avec ces acteurs, le formateur conclut qu'en raison de la confusion inhérente à la dualité sous-jacente entre univers intellectuel et univers pratique, d'une part, et l'histoire du théâtre envisagée de manière même inconsciente mais courante dans une perspective positiviste – si ce n'est purement hégélienne –, d'autre part, « les gens ne se reconnaissent plus dans l'histoire »<sup>700</sup> et finissent, en somme, ainsi qu'il le laisse entendre, par y perdre leur identité en tant qu'artistes, ainsi que ce qui définit le théâtre tel qu'ils le pratiquent au niveau professionnel.

---

<sup>698</sup> De Cicéron, reprise par Reinhardt Koselleck, *op. cit.*

<sup>699</sup> Notamment, pp. 78-99.

<sup>700</sup> Voir « Un besoin d'une autre manière de voir le monde », *op. cit.*

Mais que signifie précisément l'expression qu'il utilise ici et à quoi fait-elle référence?

– Compte tenu des observations que nous avons établies en première partie, concernant, notamment, l'extrême individualisation du phénomène théâtral<sup>701</sup>, n'y aurait-il pas un danger, sur le plan herméneutique, à vouloir, à présent, envisager l'histoire comme un réservoir de références, pour des individus en quête d'auto-reconnaissance et de légitimation dans le milieu professionnel au sein duquel ils évoluent ? Quel « soi » et quelle « histoire » doit-on finalement identifier dans cette expression ? Enfin, quels enjeux cela implique-t-il, du point de vue socio-culturel ? Si, comme le soulignait Jerzy Grotowski « [l'on] est le fils de quelqu'un »<sup>702</sup>, cela n'apparaît-il que comme un élément de lutte contre ce qu'il nomme lui-même le dilettantisme dans l'art et dans la révolte de l'artiste contre le système social ? – Souvenons-nous un instant de la manière dont il subodore lui-même ce rapport de l'artiste avec l'histoire :

« Je m'adresse à toi comme à l'une de mes relations lointaines. Ce qui signifie que je parle à mes ancêtres. Et bien sûr, je ne suis pas face à face avec mes ancêtres. Mais en même temps, je ne peux nier leur existence. Ils sont ma base ; ils sont ma source. »<sup>703</sup>

Il est intéressant de relever que la relation du présent avec l'histoire, ou ainsi que Grotowski le formule, le rapport de l'individu avec ses ancêtres, n'apparaît pas tant comme celle d'une voie de comportement déduite de la prise de leçons issue de l'exemplification du passé (en bien ou en mal) mais plutôt, comme d'une relation étroite entre le vivant et sa source dans le temps. C'est ainsi que la pensée qu'il évoque fait tout autant référence à l'histoire en tant que source et terrain sur lequel s'est construit le présent, qu'en tant que tradition comme marqueur temporel, tout à la fois du passé et de son inscription fondamentale dans le présent, de manière linéaire, constante. Pour cette raison, l'on retrouve l'idée, dans cette phrase de Grotowski, de la relation que nous avons évoquée plus haut, concernant l'homme de théâtre (praticien, théoricien ou scientifique) vis-à-vis de l'histoire en tant que maîtresse de la vie, selon la formule consacrée<sup>704</sup>.

---

<sup>701</sup> Nous avons largement examiné cette question tout au long de la section n°3, pp. 167-211.

<sup>702</sup> Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *op. cit.*

<sup>703</sup> *Idem*, p.30.

<sup>704</sup> Il faudrait, bien entendu, nuancer, dans la mesure où il souligne lui-même que cette relation, dans le théâtre occidental, n'est possible que vis-à-vis des œuvres littéraires, qui sont les seuls éléments tangibles de l'héritage artistique du passé. *Ibid.*



Que signifie le fait de « se reconnaître (ou non) dans l'histoire », pour l'homme de théâtre ? Et en quoi cela apparaît-il, si ce n'est nécessaire, du moins important, ainsi que semblent le supposer nos interlocuteurs ? – Nous avons saisi qu'il ne s'agit pas uniquement d'une perspective individualiste mais bien d'une question de définition du soi par rapport à l'art, ou pour être plus précis et d'une manière générale, dans une culture donnée. Parvenir à se situer (ou se reconnaître) dans ce qui constitue une culture semble, en effet, une condition *sine qua non* à la définition d'une identité<sup>705</sup> – que ce terme fasse référence à un groupe de personnes appartenant à la culture en question, ou à un individu singulier. En d'autres termes, et ainsi que le souligne Bernard Lahire<sup>706</sup>, une identité, individuelle ou collective, se définit nécessairement en référence à un ensemble d'éléments que l'on nomme génériquement « culture » mais qui est lui-même l'aspect sélectionné d'un sous-ensemble de déterminants, multiples et complexes, propres à un groupe humain<sup>707</sup>. De ce fait, l'histoire apparaît, elle aussi, être la résultante nécessaire d'une série de choix sélectifs, vis-à-vis de cette construction :

« Plutôt que de présupposer la systématique influence d'un passé incorporé nécessairement cohérent sur les comportements individuels présents, plutôt que d'imaginer que tout notre passé, comme un bloc ou une synthèse homogène (sous la forme d'un système de dispositions ou de valeurs), pèse à chaque moment sur toutes nos situations vécues, le sociologue peut s'interroger sur le déclenchement ou le non-déclenchement, la mise en œuvre ou la mise en veille, par les divers contextes d'action, des dispositions et des compétences incorporées. »<sup>708</sup>

C'est-à-dire que si l'histoire apparaît comme un héritage commun et global, elle n'en reste pas moins quelque chose à quoi les groupes et les individus se réfèrent de manière singulière afin de se construire, et non, de manière globale, comme un tout univoque et absolu<sup>709</sup>. En ce sens, la valeur de l'histoire face à la construction de l'homme d'une culture ou plus encore, d'une discipline artistique particulière dans une culture, reste tout à fait relative à ce qu'il en entend et ce qu'il est en mesure d'y trouver. Et de ce fait, l'histoire elle-même devient

---

<sup>705</sup> Voir notamment à ce sujet Michel Bonetti et Vincent de Gaulejac, « L'Individu, produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet », *op. cit.*

<sup>706</sup> Bernard Lahire, *La Culture des individus*, *op. cit.*

<sup>707</sup> *Idem.*

<sup>708</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>709</sup> Bonetti et de Gaulejac, *op. cit.*

une donnée relative au soi contingent d'un individu ou d'un groupe<sup>710</sup> – à l'instar du théâtre, comme nous l'avons vu en première partie<sup>711</sup>.

Vérité qui n'occulte pas, néanmoins, la réalité nécessaire de l'histoire en tant que processus de construction et de transformations constatées d'une société donnée, ou d'un groupe pris à l'intérieur de la civilisation à laquelle il appartient<sup>712</sup>. Il en va de même pour l'histoire singulière d'une discipline telle que le théâtre, selon nous. C'est ainsi, nous semble-t-il, que nous ne pourrions véritablement aborder la question de l'individualisation croissante des pratiques qu'à travers un regard anthropologique – cela va de soi, qui ne peut lui-même se passer d'une mise en perspective historiographique. Cela nous conduit, probablement, à devoir réenvisager l'histoire de la discipline, non pas en tant que tout homogène mais comme un parcours non dénué d'accidents et dans lequel le terme « théâtre » lui-même, apparaît et disparaît, au gré des pratiques et de la variabilité des mœurs, à travers les données sociologiques et chronologiques. De telle sorte que les acteurs d'aujourd'hui qui, ainsi que le souligne le formateur dans cet échange, cherchent à s'autosaisir de leur propre positionnement en tant qu'artistes, individus et représentants d'un groupe socio-professionnel donné (celui de l'actorat, pour aller à l'essentiel), puissent s'y reconnaître.

Ce besoin exprimé – soulignons-le encore au risque de nous répéter – met en question une vision monolithique de l'histoire historique du théâtre, qui est orientée, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant<sup>713</sup>, à travers le filtre de l'idée du « processus de 'civilisation des mœurs' qui marque les Français, ainsi que d'autres Occidentaux, entre la fin du Moyen Âge et la Révolution. Pour continuer ensuite sous d'autres formes jusqu'à nous »<sup>714</sup>. Et finalement, dans la mesure où cette vision savante de l'histoire constitue quasiment l'unique voie d'accès à l'héritage ancestral pour les praticiens du théâtre et en dehors du répertoire littéraire<sup>715</sup>, celle-ci s'érige elle-même en un outil de différenciation culturelle au sein de la discipline théâtrale, distinguant les savants des « sauvages » ou profanes, ces derniers étant eux-mêmes divisés entre

---

<sup>710</sup> *Idem.*

<sup>711</sup> Première partie, notamment section n° 2 et 3, pp. 104-211.

<sup>712</sup> À ce sujet, voir notamment Reinhardt Koselleck, *Futures Past*, *op. cit.* et Jacques Chesneaux, *op. cit.*

<sup>713</sup> Chapitre 8, pp. 250-268.

<sup>714</sup> Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne*, *op. cit.*, p.10

<sup>715</sup> À travers les ouvrages publiés à ce sujet, parmi lesquels nous pourrions citer notamment, en dehors des sommes encyclopédiques de Patrice Pavis, *op. cit.* et Michel Corvin, *op. cit.*, l'ouvrage généraliste d'André Degaine, *L'Histoire du théâtre dessinée*, *op. cit.* et celui d'Alain Viala en ce qui concerne le théâtre français : *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, *op. cit.*

eux et éloignés de leurs publics dont ils se disent pourtant les représentants (voir chapitre 1<sup>716</sup>), d'une manière extrêmement complexe.

Ainsi, dans la réalité de la simple discussion qui fait l'objet du présent chapitre, si nous considérons les participants à travers le filtre d'un classement analytique au niveau social, nous pourrions, même à cette micro-échelle, effectuer une myriade de distinctions laissant augurer ce que pourrait donner une étude plus poussée sur la question – qu'il serait d'ailleurs intéressant d'entreprendre, à un autre niveau<sup>717</sup>.

Malgré une relative homogénéité des âges, nous constatons ici des différences dans les niveaux de diplômes et les origines sociales, qui subodorent des différences d'appartenance à certains niveaux de culture. Et bien que tous ces individus soient liés par leur profession<sup>718</sup>, il n'en reste pas moins que tous, d'une manière ou d'une autre, se trouvent définis en leur identité professionnelle comme représentants d'une culture « légitime » (puisqu'ils font du théâtre<sup>719</sup>) mais qu'à l'intérieur de ce positionnement, certains s'y ressentent plus légitimes que d'autres, notamment en raison de l'intitulé de leur diplôme (études théâtrales ou non) et de leur formation au sein d'une école ou d'un conservatoire de théâtre<sup>720</sup>. Nous avons constaté l'émergence de trois facteurs qui poussaient ces personnes à relativiser (ou occulter l'idée de) leur légitimité dans la profession même<sup>721</sup> et par extension, leur rapport avec la théorie – c'est-à-dire, également avec la connaissance épistémologique : leur nationalité (le fait d'être étranger apparaissant comme un facteur de relativisation), leurs études (l'absence de diplôme ou de formation dans la discipline), la sous-catégorie de genre dans laquelle ils ont l'habitude d'évoluer à titre salarié (théâtre de rue, théâtre classique, par exemple) et leur origine sociale. Le niveau d'études dans la discipline théâtrale apparaissant comme le facteur déterminant dans cette auto-évaluation, à tel point que l'absence d'une connaissance « académique » de l'histoire semble apparaître comme un facteur tout à fait déterminant dans le positionnement professionnel de ces artistes (ceux qui se considèrent comme étant les plus ignorants se

---

<sup>716</sup> Chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>717</sup> Voir Tableau C – Origines sociales des participants à la conversation du 15 décembre 2009, p. 437, tome 2.

<sup>718</sup> Nous avons ici indiqué la profession principale en fonction du volume d'heures annuel effectuées en regard de leur activité artistique professionnelle, car tous se disent acteurs/actrices et nous avons constaté qu'il était intéressant de confronter cette auto-identification à la réalité socio-économique de ces individus, dans la mesure où celle-ci parle de leur positionnement vis-à-vis du savoir sur le théâtre et le jeu.

<sup>719</sup> Voir Bernard Lahire, *La Culture des individus*, op. cit.

<sup>720</sup> Ces observations sont le fruit du croisement des données référencées dans ce tableau avec les entretiens menés de manière individuelle. Voir Sources Secondes.

<sup>721</sup> *Idem*.

cantonnent d'avantage à des emplois du type échassier, jongleur, moins *légitimes* que les autres<sup>722</sup>).

Ainsi, c'est précisément dans cette spirale de distinction du savant et du profane, parallèle à la distinction entre plus légitime et moins légitime dans la profession, que les acteurs semblent se trouver pris au piège, comme l'évoque l'une des participantes au terme de la discussion, dans la mesure où ils n'apparaissent ni tout à fait savants, ni tout à fait destinataires du savoir (car ils ne sont pas non plus au niveau de légitimité du public) et finissent par se contenir dans un entre-deux où l'improbable question posée un jour par une actrice au cours d'une table-ronde organisée par le centre Ayn Seyir au mois de novembre 2007, devient possible :

*« Je souhaiterais que vous me racontiez rapidement l'histoire du théâtre ou du jeu de l'acteur. Parce que moi, voyez-vous, je n'y connais rien. Je fais ce métier depuis quinze ans mais je n'ai jamais lu un seul livre là-dessus. En existe-t-il, d'ailleurs, des livres sur ce sujet ? Sinon, il serait bien d'en écrire un, parce que cela nous intéresse tous. En fait, savez-vous, cela m'aiderait bien. Parce que pour l'instant, à part les metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé et quelques collègues, je ne sais pas vraiment ce qu'il y a eu avant moi. Oui, bien sûr, je connais Molière, Shakespeare et tout ça. Mais en fait, c'est de la littérature. Et moi, vous savez, ce qui m'intéresse, puisque je fais ce métier, c'est de savoir comment on jouait avant, par exemple. Pour pouvoir m'améliorer, si vous voulez. Mais on m'a dit qu'il valait mieux que je ne m'y intéresse pas... Pourquoi cela ? Je n'ai pas eu la chance d'aller au Conservatoire ni dans une école de théâtre, moi. J'ai appris sur le tas. C'est peut-être pour cette raison, que je suis si ignorante... »*<sup>723</sup>

Ainsi que nous le voyons dans ce cas extrême, l'amalgame inhérent aux éléments de systématisation du savoir vis-à-vis de la pratique, qu'il s'agisse de la théorie en général ou de l'histoire de la discipline en particulier, ainsi que leurs modes de transmission, mène

---

<sup>722</sup> *Ibid.* Il serait probablement tout à fait important de mener une étude sociologique approfondie de ces données, mais il s'agit d'un sujet qui dépasse largement les cadres de notre présente étude. Voir également à ce sujet les travaux de Pierre-Michel Menger, dont notamment *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Documentation Française, Paris, 1998,

<sup>723</sup> Question posée par une actrice, lors d'une table-ronde organisée lors de la seconde session de la formation « Autonomie de l'Acteur » et animée par les formateurs du Centre Ayn Seyir.

précisément au vide que nous avons constaté précédemment<sup>724</sup>, à un point tel que celui-ci se traduit par une ignorance latente de la part de certains praticiens, créant une sorte de décalage et de différenciation radicale entre les membres d'une même communauté professionnelle. L'observateur extérieur est en droit de finir par se demander si la connaissance intellectuelle au sujet de leur art est censée faire partie ou non des savoirs inhérents à la mise en œuvre de leur profession<sup>725</sup>. Dans ce sens, la connaissance du théâtre de la part des acteurs, en tant que fruit d'une évolution (ou d'une transformation) à travers le temps, apparaît également comme un mirage, à différents degrés.

Au long de ce chapitre, nous avons tâché d'envisager le regard d'un groupe de praticiens professionnels participant à « Autonomie de l'acteur », sur ce qui fonde la pensée sur le théâtre, considérée en tant que théorie, épistémologie et histoire. Nous avons remarqué que la perception de ces questions laisse transparaître, d'une manière assez cruelle, une véritable défiance vis-à-vis du savoir, en tant qu'il apparaît comme le domaine réservé d'une élite intellectuelle, alors même que la raison voudrait que ces mêmes praticiens se saisissent de leur propre pensée pour formuler une théorie. Cette difficulté, de la part des praticiens ici représentés, semble être tout à la fois le fruit d'un processus identitaire et civilisationnel, tendant à une forte individualisation de tout<sup>726</sup> et le résultat d'un concours de circonstances complexes, liées à un phénomène de différenciation culturelle à l'œuvre de manière générale dans notre société contemporaine<sup>727</sup>, mais également au sein de la profession elle-même<sup>728</sup>.

Nous avons vu, tout au long de ce chapitre, que cette différenciation n'apparaît valable que d'une manière superficielle – même si nous ne nions absolument pas (et qu'au contraire, nous affirmons compte tenu de la réflexion que nous venons de mener) que la connaissance théorique est nécessaire aux praticiens – dans la mesure où elle est relative à la manière dont est perçue l'histoire de la discipline elle-même. Si l'on se contente, en effet, de considérer celle-ci comme un aspect de l'épistémologie, il devient difficile pour ces derniers de se l'approprier, car cela demanderait une nécessaire mais difficile (bien qu'idéale) mise en œuvre d'un accès à

---

<sup>724</sup> Ce que l'un des formateurs (Marc-André) nommait le « désert historique », voir p. 425, tome 2.

<sup>725</sup> Il s'agit d'un vaste débat dans lequel nous n'entrerons pas ici. Nous nous contenterons de souligner qu'il existe, depuis les constats de Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, *op. cit.*, jusqu'aux observations de Louis Juvet, *Ecoute, mon ami*, Flammarion, Paris, 2001, par exemple.

<sup>726</sup> C'est ce que nous avons traité en section n°3 de la première partie, pp. 167-211.

<sup>727</sup> Voir notamment Bernard Lahire, *op. cit.*

<sup>728</sup> Voir notamment Pierre-Michel Menger, *op. cit.*

cette connaissance pour tous. En revanche, considérer l'histoire du théâtre comme le déploiement dans le temps de la réalité d'un ensemble de pratiques à caractère théâtral propres à une civilisation donnée (sans qu'elles portent nécessairement ce qualificatif, que cela soit de manière directe ou indirecte) et malgré l'absence de transmission pratique, c'est donner la possibilité aux professionnels de se saisir de ce qui les définit en tant que tels. Non parce qu'ils seraient le fruit d'une évolution positiviste de l'art (qui conduirait presque à considérer que l'occultation du passé n'est pas nécessairement un tort à leur identité artistique, dans la mesure où ce qui est passé est obsolète) mais parce que le présent en porte encore la trace – et que sa conscientisation la rendrait d'autant plus forte que la nature du théâtre en tant qu'objet artistique pose nécessairement la question de la temporalité<sup>729</sup>.

---

<sup>729</sup> Nous l'avons vu rapidement en chapitre 2, pp. 78-99.



**Photographie 14 Séance de travail physique et théâtral.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 33x22cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 28 août 2013.

## CHAPITRE HUIT

# LA CONSTRUCTION MÉMORIELLE COMME ARTIFICE ET JUSTIFICATION

Ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, à travers le filtre du regard d'un groupe de praticiens posé sur l'approche théorique de leur discipline, l'histoire du théâtre de même que le théâtre dans l'histoire, apparaissent mettre à l'œuvre une relation extrêmement complexe, à la fois à un niveau paradigmatique et vis-à-vis du temps vécu. C'est pourquoi il est généralement considéré, à l'heure actuelle et d'un point de vue épistémologique, que les réflexions concernant l'histoire du théâtre ne peuvent se départir d'une pensée du temps inhérente à cette discipline – en ce qu'elle suppose en termes paradigmatiques, de par la nature complexe de l'acte théâtral en tant qu'objet, notamment<sup>730</sup>.

Si depuis quelques années, l'on assiste à une remise en question en profondeur du statut de l'histoire du théâtre – notamment en raison de l'élargissement des sources à des éléments nouveaux (objets matériels de la représentation, archives des théâtres et des compagnies, correspondances, etc.) ainsi que de nouveaux modes de partage de la connaissance (applications numériques, nouvelles pratiques muséales, etc.)<sup>731</sup>, il n'en reste pas moins que les problématiques mises à l'œuvre s'attardent immanquablement sur des structures élaborées antérieurement d'une manière très régulée – qu'il s'agisse de questions de chronologie, de taxinomie, de champs de la recherche, par exemple – sans qu'il soit véritablement envisagé (ni peut être envisageable) de sortir de ces sentiers battus<sup>732</sup>. C'est ainsi que les travaux publiés en France et faisant actuellement référence dans ce domaine (et qui sont, soulignons-le, très

---

<sup>730</sup> Voir Marion Denizot, « L'Histoire du théâtre au prisme de la mémoire », in *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, Revue d'Histoire du Théâtre Numérique, n°1, septembre 2013, p. 3-6

<sup>731</sup> Nous pensons notamment au site et à l'application Dèzède (<http://dezede.org>), créé par Joann Elart, Yannick Simon et Patrick Taïeb (Université de Rouen / Université de Montpellier), ainsi qu'au travail innovant mis en œuvre par le Centre National du Costume de Scène, par exemple.

<sup>732</sup> Voir ce qui en est dit dans *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, *idem*, et Marina Nordera et Roxane Martin (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2011.



récents)<sup>733</sup> ne se départent pas encore de la chronologie consensuelle et de l'hyperspécialisation des réflexions mises à l'œuvre (en termes d'espace-temps traité en tant qu'objet).

Il nous semble, en réalité et au vu de la perspective consistant à imaginer une remise en question de la construction mémorielle du théâtre – et de manière induite, sa construction identitaire et culturelle – qu'il apparaîtrait avant tout nécessaire de questionner le regard historique sur le théâtre d'un point de vue transversal et interdisciplinaire<sup>734</sup>, c'est-à-dire dans les rapports entre les différents éléments qui composent la discipline et de manière complémentaire, ainsi que le suggère Marion Denizot :

« En s'affranchissant de la dimension normative, l'histoire du théâtre est sans doute mieux à même de considérer l'art théâtral sous ses multiples facettes (pratique spectaculaire, fait social, expérience esthétique, pratique de sociabilité...) »<sup>735</sup>

Une telle perspective nous conduirait certainement à réenvisager les questions de légitimité et les systèmes de légitimation des formes, à l'intérieur du théâtre considéré en tant que catégorie générique. Et de manière induite, cela nous pousserait probablement à concevoir peut-être une nouvelle chronologie – non pas au plan structurel mais sur le plan de la séquentialisation, par exemple, dans la mesure où cela nous pousserait, probablement, à mettre en œuvre une lecture transversale des temporalités à l'œuvre dans un tracé complexe et à multiples strates, pouvant aller de l'histoire des formes à celle de la littérature théâtrale, des techniques, des transmissions des savoirs artistiques ou des pratiques sociales. Si cette entreprise n'est pas vaine, il s'agit certainement d'une démarche qui se trouve encore au stade des balbutiements et qui requiert nécessairement un travail collectif d'une ampleur considérable, ainsi que le souligne Marion Denizot<sup>736</sup>.

Pour le moment et dans la mesure où nous ne faisons ici qu'évoquer l'émergence d'une démarche qui nous dépasse, nous souhaiterions avant tout revenir rapidement sur les questions de différenciation qui ont été à l'œuvre au fil du temps, afin de tâcher de dégager de quelle manière une lecture de la construction mémorielle du théâtre nous renseigne sur son statut

---

<sup>733</sup> *Idem.*

<sup>734</sup> Ainsi que l'évoque Patrice Pavis, dans « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°29, Printemps 2001, pp.13-27.

<sup>735</sup> Marion Denizot, « L'Histoire du théâtre au prisme de la mémoire, *op. cit.*, p. 5

<sup>736</sup> *Idem.*

actuel, dans le rapport que la pensée et la perception de la discipline entretiennent avec la pratique. Comment la relation du théâtre avec l'histoire et le temps (et inversement) s'est-elle trouvée et se trouve-t-elle problématisée ? Quelle place est laissée dans ce champ, entre l'acteur, l'histoire, le temps et la mémoire ? Et pour quelles raisons ?

Pour engager des éléments de réponses, nous proposons de revenir à présent à notre étude de terrain, en nous penchant sur un extrait de journal de bord de Céline Lesage, l'une des participantes à la session 2013 de la formation « Autonomie de l'acteur »<sup>737</sup>. Cette dernière y élabore une série de réflexions à partir du travail réalisé dans la journée du 02 juillet 2013<sup>738</sup> et tâche de tisser des liens entre les éléments réflexifs et pratiques qui ont émergé au cours des séances du jour. Elle revient tout d'abord succinctement sur un échange engagé dans la matinée, autour de la lecture d'un extrait d'un texte soufi datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>739</sup>, que le directeur a traduit puis commenté aux stagiaires<sup>740</sup> et qu'il a mis en perspective avec une série d'extraits d'émissions documentaires sur la physique quantique et les théories d'Einstein sur le temps<sup>741</sup>. Par la suite, elle évoque un travail pratique corporel concernant la marche<sup>742</sup>. Elle tâche ainsi de construire sa réflexion, entre ce qu'elle a constaté et appris dans la séance du matin, par rapport à la séance pratique de l'après-midi.

Ce document nous paraît ici pertinent à plusieurs égards : tout d'abord, du point de vue de son contenu, à partir duquel nous tirerons, par la suite, une série de réflexions analytiques sur la construction mémorielle et le rapport de l'acteur à l'histoire mais également, du point de vue de sa nature. Il s'agit typiquement d'un texte rédigé pour elle-même par une actrice professionnelle dans le processus d'apprentissage continu et devant être, à ce titre, également

---

<sup>737</sup> Voir « Journal de Céline Lesage », pp. 439-442, tome 2.

<sup>738</sup> Pour une appréhension plus générale du déroulement d'une journée de formation, voir en annexe « Journée de travail type », pp. 467-468, tome 2.

<sup>739</sup> Köstenceli Şeyhi Süleyman Efendi (1750-1820 ?), *Vahdet-i vücud ve Tevhid*.

<sup>740</sup> D'une manière générale, soulignons que lors de ce type de séances (relativement fréquentes durant les formations, selon l'orientation choisie par l'équipe pédagogique et variable d'une année sur l'autre en fonction des besoins des participants), Ali İhsan Kaleci traduit les textes turcs en français au fur et à mesure de la lecture – ces traductions sont pratiquement toujours notées en transcription simultanée par nous-mêmes, puis relues et corrigées en privé pour archivage. Au cours des séances de lecture-traduction, des échanges et des discussions ont lieu entre les participants et les formateurs.

<sup>741</sup> L'intitulé de celles-ci et leurs références n'ont malheureusement pas été consignés.

<sup>742</sup> Les travaux sont organisés généralement dans deux espaces distincts : la réflexion et les travaux plus théorique se déroulent dans « le bureau », un espace équipé d'outils informatiques permettant d'utiliser différents supports documentaires (vidéos, audio, photographiques, textes, etc.), tandis que les travaux littéralement pratiques (travail corporel, certaines séances de chant, travail théâtral, etc.) se déroulent dans « la salle » (grand espace plan d'environ 60 m<sup>2</sup>, vide, équipé de parquet et d'un système audio).

considéré comme un outil de construction mémorielle contextualisé à son échelle : celle de l'individu-actrice, celle du groupe et celle de la formation « Autonomie de l'acteur » elle-même, prise dans la perspective du travail mené au Centre Saint Blaise, etc. Ce document, pourra donc être appréhendé également comme le point d'entrée d'une plongée dans différentes strates interpénétrées d'une mémoire théâtrale en construction<sup>743</sup>.

- **Théâtre et histoire : un complexe tissu de relations croisées**

Lorsqu'on évoque la relation entre le théâtre et l'histoire dans le sens de la construction mémorielle, il est tout d'abord difficile de savoir exactement de quelle manière il conviendrait le mieux de formuler l'articulation entre ces deux termes, tant leur interconnexion est complexe et multiple : nous l'avons déjà abordé au chapitre précédent. Évoquer le « théâtre et l'histoire » est évidemment bien différent de parler de « l'histoire du théâtre » ou du « théâtre dans l'histoire », par exemple. Même si annoncer cela peut paraître une évidence sur le plan linguistique, il n'en reste pas moins que dans la perspective qui nous occupe ici, cela renvoie tout simplement à mettre en question le statut de l'un de ces paradigmes par rapport à l'autre (ou bien d'envisager les deux comme n'étant qu'un seul). Et cela nous apparaît d'une manière d'autant plus criante dans le témoignage de cette actrice, où on la voit achever sa réflexion par un questionnement intime sur l'intrication de son existence, du théâtre et de l'histoire, en tant qu'ils ne sont pas « un temps [...] dans une direction unique » mais « une expansion infinie d'instantanés [...], imbriqués [...] comme une respiration »<sup>744</sup>.

C'est ainsi que dans le sens d'une réflexion extrapolée à partir de ce texte et vis-à-vis de la construction mémorielle et historique, par rapport au métier d'acteur en général, nous proposons de distinguer trois entrées analytiques principales : le rapport de l'acteur avec l'histoire et son évolution dans le temps, le rapport du théâtre avec l'histoire et enfin une perspective uniquement historiographique. Ainsi que nous allons le voir, la question de l'histoire, en tant qu'outil de légitimation des pratiques comme du vécu et en tant que moyen de construction mémoriel et culturel, se manifeste à des degrés divers, à travers les différents aspects de sa formulation, dans le cours du développement de la perception de la discipline

---

<sup>743</sup> Nous ne reviendrons pas par la suite sur cet aspect du document, car cela n'est pas directement le sujet de notre travail. Nous signalons simplement au lecteur. Une étude plus approfondie mériterait certainement d'être menée sur ce sujet spécifique.

<sup>744</sup> « Journal de Céline Lesage », *op. cit.*

théâtrale et à travers les différentes focales que nous utiliserons, pour envisager son déploiement au niveau d'une pensée épistémologique en construction.

En 1798, Jean-François Calhava de l'Estandoux écrivait :

« Que faut-il entendre par la tradition théâtrale ? Une histoire non écrite, mais qui, passant de bouche en bouche, transmise d'exemple en exemple, doit conserver à la postérité la plus reculée, la manière dont les merveilles de l'art furent rendues d'après les avis et sous les yeux du génie qui les enfanta. »<sup>745</sup>

C'est d'après cette conception initiale d'un théâtre et de son histoire construits en tant qu'éléments de tradition, par une transmission orale et liée à la mise en œuvre de savoir-faire spécifiques et ancestraux, que débute véritablement notre réflexion sur la construction mémorielle du théâtre, selon laquelle l'on pourrait considérer que la discipline cherche aussi à s'écrire pour devenir le fruit d'une mémoire savante et rationnelle<sup>746</sup>.

#### **a. Acteurs et histoire**

Ainsi que le rappelle l'actrice en filigrane tout au long de son journal, la relation des acteurs avec l'histoire laisse subodorer qu'un questionnement double s'effectue entre une pensée perceptive, intellectuelle et la construction pratique. Car, ce qui apparaît tout d'abord d'une manière extrêmement vive à la lecture de cet extrait de journal, concerne bien cette relation totalement interpénétrée que l'actrice établit entre le travail réflexif de la matinée, qu'elle raconte, et la description concrète et détaillée d'un épisode pratique technique, sur le thème de l'élan dans la marche. Ainsi qu'elle le rappelle elle-même, cette attitude dépasse en quelque sorte la relation que l'on imagine généralement qu'un acteur construit avec l'histoire de sa profession et selon laquelle il serait attendu de lui (ou pas, selon les situations), qu'il maîtrise de manière plus ou moins assurée les sources intellectuelles relatives aux formes, aux

---

<sup>745</sup> Jean-François Calhava de l'Estandoux, *Essai sur la tradition théâtrale*, Charles Pougens, Paris, 1798.

<sup>746</sup> Nous ne reviendrons pas sur les enjeux politiques du phénomène, largement développés par ailleurs. Voir notamment Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la révolution française : politique du répertoire (1789-1799)*, ed. Desjonquères, Paris, 2008 pour la période révolutionnaire, et Louis-Henry Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, ed. Dharagon, Paris, 1912 pour la période napoléonienne. Nous ne revenons pas ici sur la construction du rapport entre pouvoir et théâtre à partir du règne de Louis XIV, qui nous ferait dériver trop largement, par rapport à la question généraliste qui nous occupe ici.

esthétiques et aux méthodologies du jeu, d'une part, mais également, au titre d'une simple culture générale, d'autre part<sup>747</sup>. Elle souligne ainsi :

« Avant je pensais toujours que l'histoire du théâtre, c'était cette succession d'événements esthétiques et de courants, qui nous avaient conduits à pratiquer notre art comme on le fait aujourd'hui. Je me considérais seulement comme une héritière. »<sup>748</sup>

Dans certains cours, certaines écoles d'acteurs, il s'agit effectivement de la manière dont la pensée théorique est introduite aux artistes<sup>749</sup>. Ainsi et par exemple, La Manufacture (Haute École de Théâtre de Suisse Romande)<sup>750</sup> exige de ses élèves comédiens un apprentissage théorique et historique, soldé par la présentation d'un mémoire de fin d'études<sup>751</sup>. L'un d'entre eux a particulièrement retenu notre attention dans ce sens : il s'agit du travail mené par Émilie Bobillot, intitulé *Dialogue entre pratique et théorie*<sup>752</sup> et où l'élève tâche de démêler les relations entre pratique artistique et perception théorique, à travers une série d'entretiens avec ses différents professeurs. C'est ainsi qu'elle témoigne également, à travers son mémoire, de l'enseignement théorique qu'elle a reçu et de l'utilité qu'elle lui trouve par rapport au métier auquel elle se destine :

« Nous avons premièrement abordé la question de l'histoire de l'art et du théâtre, de la dramaturgie lors de cours à la table, des cours de dramaturgie active. Nous avons aussi approché ces questions en effectuant des lectures... [...] Cette grande autonomie a encouragé le travail de réflexion autour de notre vision du théâtre et du jeu de l'acteur. »<sup>753</sup>

Dans ce témoignage, il est frappant et significatif de constater que l'histoire du théâtre et la théorie sont ici considérées par l'élève comme un outil de savoir critique, permettant de se

---

<sup>747</sup> Nous évoquons ici l'opinion commune.

<sup>748</sup> « Journal de Céline Lesage », *op. cit.*

<sup>749</sup> Nous n'entrerons pas en détails dans des considérations sur le contenu des programmes proposés dans les écoles d'acteurs et conservatoires. Pour cela, l'on se référera notamment à deux numéros de la revue *UBU Scènes d'Europe* consacrés à la formation de l'acteur : « La formation des comédiens en Europe », n°30/31, janvier 2004 et « La formation des comédiens en Europe centrale et orientale », n°35/36, juillet 2005, pour un aperçu général.

<sup>750</sup> <http://www.hetsr.ch/>, consulté le 15 avril 2014.

<sup>751</sup> La liste complète des mémoires d'élèves et le lien pour consulter chacun d'entre eux est disponible en ligne : [http://www.hetsr.ch/index.php?option=com\\_content&task=view&id=923&Itemid=159](http://www.hetsr.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=923&Itemid=159), consulté le 15 avril 2014.

<sup>752</sup> Émilie Bobillot, *Dialogue entre pratique et théorie*, Mémoire pour l'exigence partielle à la certification finale, La Manufacture (HETSR), Lausanne, Mai 2009.

<sup>753</sup> Émilie Bobillot, *Dialogue entre pratique et théorie*, *op. cit.*, p. 11

forger une identité artistique individuelle, de « prendre position », ainsi qu'elle le souligne, face au développement exponentiel de la discipline, à travers ses esthétiques, ses méthodes, ses formes. Pour autant, cette connaissance n'est pas toujours considérée comme nécessaire au développement du savoir-faire de l'acteur ou bien, elle est relativisée (dans le sens où n'est privilégié que l'un ou quelques-uns des aspects du savoir historiographique, par exemple). C'est ainsi que l'un de ses professeurs, Nicolas Rostier, lorsqu'elle l'interroge, souligne :

« Il est bon, très utile, pour jouer Molière de savoir où il se situe dans l'histoire du théâtre, et le sens que ça avait à l'époque. Après l'acteur en fait son bagage. J'imagine que sans rien connaître on peut instinctivement bien jouer Molière.  
[...] Par rapport à l'histoire du théâtre, savoir pourquoi on fait ce théâtre-là aujourd'hui, pourquoi les gens sont plus sensibles à ce théâtre et pourquoi les goûts ont changé, c'est nécessaire. »<sup>754</sup>

Ainsi, ici, le locuteur semble considérer que seul l'aspect esthétique et sociologique de l'historiographie du théâtre est nécessaire à la connaissance de l'acteur professionnel, dans la mesure où celle-ci lui permet de se situer dans ses choix – et cela nous renvoie à l'observation que nous avons faite en première partie, concernant le fait qu'il existerait aujourd'hui une telle multitude de perceptions singulières du théâtre, qu'il serait devenu nécessaire pour les artistes de réaliser des choix esthétiques afin de se positionner et de construire leur identité propre<sup>755</sup>. Quelques années auparavant, Sophie Proust soulignait également, au niveau de l'analyse épistémologique, qu'il n'est pas obligatoirement attendu dans le milieu professionnel, de la part des acteurs qu'ils maîtrisent une connaissance rationnelle de l'histoire du théâtre mais bien plutôt, une sorte de culture générale, tout à fait variable en fonction de la fluctuation de leurs obligations professionnelles :

« Les metteurs en scène qui ont été nourris par une culture théâtrale sur le tas ne sont pas censés savoir classer les données, les courants, et connaître spécifiquement la mouvance dans laquelle ils évoluent. Il en est de même pour l'interprétation des acteurs. Ces derniers s'abreuvent d'une culture non systématiquement liée à l'histoire du théâtre. Leur intérêt réside dans la pratique concrète de leur art pouvant légitimement se détacher de sa culture historique et théorique. »<sup>756</sup>

---

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>755</sup> Voir l'introduction à la première partie, pp. 47-53, ainsi que l'introduction de la section n°1, pp. 55-58.

<sup>756</sup> Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, op. cit, p. 106

Notons toutefois que si la connaissance historique et théorique du théâtre n'est pas, aujourd'hui, considérée comme absolument nécessaire à l'acteur professionnel, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la connaissance de l'histoire générale « des peuples » semblait être appréhendée comme un atout de taille – et pour certains, une obligation – pour l'acteur<sup>757</sup>. Bien entendu, les considérations de Talma à ce sujet sont fort connues, mais rappelons qu'il n'était ni le seul ni le premier à souligner cet aspect, aujourd'hui considéré comme relativement accessoire du savoir-faire de l'acteur<sup>758</sup>.

Et l'on trouve d'ailleurs une explication relative à cette nécessité, dans le fait que le public instruit (qui forge l'opinion et par conséquent le succès) ne pouvait souffrir l'inexactitude historique dans l'interprétation d'un rôle – c'est-à-dire que cela souligne également une perception documentaire du travail de l'acteur à cette époque :

« Pour les grands caractères historiques, comme c'est ce public instruit qui fait seul l'opinion, ainsi que la réputation de l'acteur, comme il est familiarisé avec l'histoire, il peut facilement juger de la sévérité de l'imitation. »<sup>759</sup>

Et l'objectif de l'acteur qui connaît bien « l'histoire des peuples » n'est pas uniquement celui de porter à la scène une exactitude documentaire mais également, celui d'entrer dans l'histoire de l'art<sup>760</sup>. Bien entendu, cette relation de l'acteur souhaitant se créer une réputation qui dépasse les bornes temporelles de son existence propre pour rejoindre la Grande Histoire, n'a certainement rien à voir avec ce que Céline évoque, lorsqu'elle s'interroge sur l'imbrication étroite entre son existence et l'histoire du théâtre, toutes deux étant envisagées comme une succession d'instantanés « en expansion et en compension » et dont on finit par ne pas bien savoir véritablement lesquels contiennent lesquels : « Cela revient à dire, dans un sens, que l'histoire du théâtre me contient et que je la contiens moi-même également »<sup>761</sup>. Dans ce cas, la relation à la mémoire et à la temporalité se fonde non sur une succession linéaire d'événements, dont

---

<sup>757</sup> C'est-à-dire qu'ici, l'on soulignera qu'une transformation des enjeux mêmes de la profession est à l'œuvre, dans laquelle le sentiment et l'émotion, ainsi que nous l'avons vu précédemment, ont pris le pas sur l'exactitude et la précision du rappel des références communes à l'identité culturelle des Français. Voir également à ce sujet Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, pp.114-162 (« Les facteurs de rupture avec le XIX<sup>e</sup> siècle »)

<sup>758</sup> *Idem*.

<sup>759</sup> Georges Duval, *Frédéric Lemaître et son temps, 1800-1876*, Tresse Editeur, Paris, 1876, p. 30

<sup>760</sup> Notamment, une émission sur Maria Casarès, tout à fait pertinente au vu de cette remarque : *Maria Casarès*, Production France Culture, Emission « Les mercredis du théâtre », n°9-10 du 30/06/2010, présentation : Joëlle Gayot.

<sup>761</sup> « Journal de Céline Lesage », *op. cit.*

certain remonteraient en quelque sorte à la surface pour rejoindre ce qui est le plus apparent, mais sur une construction poreuse et interpénétrée de deux couches mémorielles fondamentales : celle de l'individu et celle du collectif anonyme, dont on finit par ne plus savoir lequel existe réellement. Et c'est ainsi que Céline s'interroge : « Est-ce que c'est le théâtre qui existe ou est-ce que c'est moi ? »<sup>762</sup>.

Au bout du compte, cette considération finit par s'opposer en une certaine mesure au premier élément que nous avons examiné, concernant la connaissance, désormais considérée comme importante pour l'acteur, de l'historiographie du théâtre (et peut-être encore plus précisément de l'histoire et de la mémoire du jeu en tant que savoir-faire), à un point tel que ce n'est plus ni l'acquisition d'une connaissance à des fins d'exactitude documentaire pour l'interprétation, ni pour « entrer dans l'histoire », ni à des fins de positionnement critique et intellectuel vis-à-vis de leur profession, mais également dans l'objectif de construire eux-mêmes l'histoire du théâtre, qui représente un enjeu dans l'acquisition du savoir et la construction de la mémoire. En somme, d'un certain point de vue, il s'agirait premièrement pour les acteurs aujourd'hui, de se construire une mémoire pour faire l'histoire du théâtre au présent et pour l'avenir, comme le suggère par exemple Philippe Caubère :

« Ce que je raconte, c'est la vie du prolétariat du théâtre, vue par un de ses membres, un de ses acteurs. C'est ça qui est nouveau dans cette affaire. L'histoire du théâtre est toujours écrite par des dramaturges, des metteurs en scène, des journalistes ou des chercheurs, bref des spectateurs. Elle n'a jamais été racontée par un acteur. »<sup>763</sup>

Mais dans un second temps, il s'agirait, comme on le comprend à la lecture du journal de Céline, de s'approprier une certaine conception du temps et de la mémoire, pour le mettre littéralement en pratique à travers la construction de leur jeu (lorsque celui-ci est envisagé d'un point de vue technique) – même si cela s'effectue par la mise en œuvre d'un certain élan, ainsi qu'elle le présente ici lorsqu'elle affirme : « L'élan est continu. Il ne s'arrête pas parce que nous sommes arrivés au bout de l'action : c'est le mécanisme [...] que nous pourrions également décrire comme une expansion et compension »<sup>764</sup> – ou par tout autre élément que l'on pourrait juger opportun en ce sens.

---

<sup>762</sup> *Idem.*

<sup>763</sup> Philippe Caubère, in Pierre Charvet, *Conversations avec Philippe Caubère*, L'Insolite, Paris, p. 56-57

<sup>764</sup> « Journal de Céline Lesage », *op. cit.*



Ce qui retient fortement l'attention dans la mise en perspective de ces deux points de vue, concerne précisément un retour de la part du praticien à la construction mémorielle envisagée en tant que savoir. Celui-ci se réalise sous la forme de la pratique, c'est-à-dire d'un outil vivant de transmission, à l'instar de la tradition théâtrale évoquée par Calhava de l'Estandoux et que nous présentions plus haut<sup>765</sup>. Il est touchant, ici, de constater qu'à travers ces deux témoignages d'acteurs, celui de Philippe Caubère, d'une part<sup>766</sup>, et celui de Céline, d'autre part, l'on puisse considérer finalement, que le jeu à l'œuvre construise non seulement un certain théâtre d'une certaine période sur le plan épistémologique, mais également un outil qui s'adresse directement à ses semblables, au titre de l'élaboration d'une mémoire collective, qui ne concerne pas seulement le fil des événements, la connaissance anthropologique ou la simple esthétique, mais également le savoir-faire et le vécu d'un métier. Et s'il ne remplace pas l'idée de tradition, ce phénomène apparaît néanmoins tout à fait significatif d'une voie de renouvellement possible du regard historiographique et mémoriel vis-à-vis de la discipline, qui ne concerne pas uniquement l'aspect purement intellectuel, mais aussi sa construction vivante.

#### **b. Le théâtre *et, pour, par, dans* l'histoire**

Si l'on considère les choses d'un point de vue général, le théâtre – et non pas seulement en tant qu'il est perçu par les acteurs professionnels qui le font – apparaît, cela est une évidence, comme accompagné et accompagnant l'histoire, à divers degrés, tant au niveau des enjeux pédagogiques qu'il représente dans l'éducation des peuples qu'à celui des incidences qui contribuent à sa formulation à travers la chronologie historique – dans la mesure où nous considérons la chronologie comme facteur et fondement de la construction historiographique, bien que l'on constate à travers l'analyse du témoignage de Céline que cela également pourrait être remis en cause. Le sujet est extrêmement vaste et a déjà été traité à de multiples reprises, sous différents angles. Ce qui nous intéressera ici à présent concerne la manière dont le théâtre est mesuré à l'aune de l'histoire, qu'il soit considéré comme élément de transmission et d'éducation ou comme forgé par elle, voire même comme transcendant ou abstrayant le déroulement des événements successifs construisant l'histoire, à travers le filtre du regard des praticiens et de certains historiens de la discipline<sup>767</sup>.

---

<sup>765</sup> Jean-François Calhava de l'Estandoux, *Essai sur la tradition théâtrale*, op. cit.

<sup>766</sup> Philippe Caubère, in Pierre Charvet, *Conversations avec Philippe Caubère*, op. cit.

<sup>767</sup> Nous avons ici exclu volontairement les ouvrages théoriques de metteurs en scène qui ont pourtant largement contribué à la construction du rapport entre théâtre et histoire, tels que Bertold Brecht ou encore Vsevolod Meyerhold. La raison de ce choix réside simplement dans le fait que ces considérations politiques restent, malgré

En tout premier lieu, il nous semble nécessaire de rappeler l'idée selon laquelle il est attribué au théâtre (et cela depuis Platon<sup>768</sup>) un rôle pédagogique absolument lié à la question du regard historique et de la perception mémorielle de la culture. Cela s'est particulièrement réaffirmé au cours de la période napoléonienne avec les idées de Talma, notamment, à tel point que le théâtre et l'histoire s'en trouvaient presque confondus (le théâtre devenant pour l'histoire un support de transmission), dans cette perspective :

« Le théâtre, dit Talma, doit, en quelque sorte, offrir à la jeunesse un cours d'histoire vivante. »<sup>769</sup>

Soulignons, en outre, que cette fonction politique du théâtre reste tout à fait perceptible et à l'œuvre à l'heure actuelle et cela, tant du point de vue de l'épistémè que de celui des praticiens. Elle a été largement développée par les spécialistes, d'autant plus sous l'influence des pratiques soviétiques, d'une part, et brechtiennes, d'autre part. C'est ainsi que Sarah Vajda rappelle le positionnement de Roland Barthes à ce sujet :

« Oublier le théâtre, c'est-à-dire oublier ce lieu que, d'Eschyle à Brecht, Barthes qualifie de 'lieu par excellence du Commentaire', lieu doté d'un 'vivant pouvoir', une 'grande idée civique', lieu de débat où le sens du monde n'était pas dévoilement, seulement 'nécessité comprise, Histoire pensée.' »<sup>770</sup>

Et cette idée, s'étant frayé un chemin jusqu'aux acteurs, ne reste pas uniquement propre à la classe des idéologues, puisque des personnalités telles que Laurent Terzieff font du rapport pédagogique du théâtre vis-à-vis de l'histoire, l'un des éléments de définition du métier d'acteur lui-même :

« Pour moi, faire du théâtre c'est tendre un miroir au public qui reflète l'histoire de la vie des hommes, mais à travers l'expérience du langage. »<sup>771</sup>

---

leur extrême importance dans la formulation du théâtre moderne, des apports résultants de réflexions artistiques et politiques, non nécessairement purement théorique ou épistémologique, car partisans.

<sup>768</sup> Notamment Platon, *Ion*, *op. cit.*, mais aussi *Alcibiade*, *op. cit.*

<sup>769</sup> Georges Duval, *Frédéric Lemaître et son temps*, *op. cit.*, p. 25-26

<sup>770</sup> Sarah Vajda, « Au théâtre avec Roland Barthes », in *Communications*, 1996, vol. 63, n°1, p. 23

<sup>771</sup> Laurent Terzieff, émission *Fictions*, *A voix nues* du 09 juillet 2010, France Culture.

Cette fonction pédagogique du théâtre vis-à-vis de l'histoire est perçue à un point tellement fort que la relation en finit par se trouver inversée, dans la mesure où le théâtre ne remplirait plus alors uniquement une fonction de renseignement par rapport à la grande histoire mais aurait également pour fin de la *transformer*. C'est ainsi que Terzieff souligne également :

« Si vous voulez, pour en revenir à l'aspect politique du théâtre, je crois que la vision théâtrale de l'histoire est panoramique. Elle doit être semblable à celle qu'on aurait des rives d'un fleuve, lorsqu'on se trouve soi-même sur un bateau qui avance. C'est-à-dire une vision en amont, en aval et sur les côtés. [...] J'aime beaucoup les pièces qui interrogent notre époque, parce qu'elles sont capables de modifier notre histoire. Je sais, on a beaucoup glosé là-dessus, mais je pense profondément que la réalité vécue entre dans le monde des idées. Donc dans le théâtre. Et les idées, à leur tour, modèlent l'histoire. »<sup>772</sup>

L'on remarquera, en outre, que dans cette perception du rapport entre théâtre et histoire, la temporalité se trouve transformée, par le soulignement emphatique du présent à travers le filtre des idées et du passé (car il ne s'agit plus uniquement d'un regard du présent sur le passé, d'une actualisation et d'une critique du passé) ; de telle sorte qu'il en deviendrait possible de mettre en œuvre un modelage de la perception mémorielle générique elle-même. Cela reste, rappelons-le, tout à fait complexe à partir du moment où la relation entre le théâtre, l'histoire et la littérature se trouve reconnectée dans l'analyse. En effet, l'on remarquera qu'à partir du moment où le théâtre réactualise, par la représentation, des œuvres littéraires du passé, il ne s'agit plus pour lui de simplement rappeler le passé en en faisant un sujet, mais également de le transcender, en le rendant immédiat. Et cela, c'est une spécificité tout à fait singulière du théâtre considéré à l'aune de la littérature.

Cette perspective peut être envisagée dans le sens idéaliste et rempli d'espoir d'un théâtre influençant le cours des événements, à l'instar de Terzieff, ou dans une perspective selon laquelle théâtre et histoire devraient coexister en harmonie. C'est ainsi que Roland Barthes affirmait :

« J'ai entendu souvent déplorer que notre temps n'ait pas encore produit un théâtre qui soit à la hauteur de son histoire. »<sup>773</sup>

---

<sup>772</sup> *Idem.*

<sup>773</sup> Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 91

Car l'on constate, d'un autre côté, que le théâtre est considéré comme influencé, marqué par ce qui fait l'histoire, à tel point que les événements influencent les transformations esthétiques, les perceptions, la division des genres. À un point tel, également, que le besoin de considérer le théâtre comme dépouillé des incidences historiques singulières finit par se faire sentir, pour tâcher d'en dégager une essence, indépendante des époques et des cultures. Dès 1996, Patrice Pavis soulignait cette problématique, dans son *Dictionnaire du théâtre* :

« La richesse infinie des formes et des traditions théâtrales, tout au long de l'histoire, rend impossible une définition, même très générale, de l'art théâtral. »<sup>774</sup>

Finalement l'on en revient donc, lorsqu'on considère le théâtre à l'aune de l'histoire, à la question qui fait le cœur de cette recherche : c'est-à-dire la question de la description de la complexité du théâtre, en regard des mirages qui voilent la discipline, pour l'acteur professionnel, en quelque sorte<sup>775</sup>. Car à y regarder de plus près et à travers le filtre des réflexions amorcées par Céline Lesage dans son journal, l'ensemble des considérations que nous venons d'aborder nous renvoie à une conception tout à fait matérialisée de l'histoire et du théâtre, selon laquelle toute interconnexion possible entre ces deux paradigmes n'existerait que dans des rapports d'utilité et de renseignement, l'un vis-à-vis de l'autre. Or, l'on voit, à travers le texte de Céline, qu'une autre voie d'analyse de la construction mémorielle *au, dans, par et pour* le théâtre est possible, à partir du moment où l'on considère le temps non comme « un flux en trois temps [...], mais comme la succession infinie d'instant. Ou encore, [...] la dilatation continue de l'espace-temps. »<sup>776</sup>

Il serait constructif, dans ces conditions, de considérer la problématique vis-à-vis de la perception expérientielle de la mémoire, ainsi que le proposait Jacques Lassale en 2004 – ce qui certainement paraît, au vu des éléments que nous avons examinés rapidement ici et des conclusions de la première partie<sup>777</sup>, l'une des manières les plus pertinentes d'envisager le rapport entre théâtre et histoire aujourd'hui :

« Il est vrai que d'autres arts que le théâtre ne cessent d'informer le théâtre. Et pourtant, en dernière analyse, est-il fait d'autre chose que de

---

<sup>774</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 27

<sup>775</sup> À ce sujet, voir pp. 25-43, Introduction.

<sup>776</sup> « Journal de Céline Lesage », *op. cit.*

<sup>777</sup> Voir pp. 209-211.

lui-même ? L'ultime identité du théâtre n'est-elle pas quelque chose qui serait le théâtre lui-même, mais antérieur à tout, transcendant à tous les apports ? Il faudrait isoler ce noyau dur. On rêve d'un théâtre exempté de tous les théâtres d'avant lui et en même temps, c'est impossible. On rêve d'un acteur nouveau, qui n'aurait aucun compte à rendre à ses aînés et en même temps, pour favoriser l'avènement de cet acteur, il faut lui faire emprunter la voie de tous ceux qui l'ont précédé. C'est la question d'une mémoire qui ne serait ni nostalgique ni passéiste, ni vindicative ni polémique, mais ouverte à l'expérience du passé. Plus on avance dans son histoire et sa pratique, plus on sait qu'on ne peut pas nier cette dialectique. »<sup>778</sup>

### c. Théâtre moderne et construction mémorielle

Ainsi que le rappelle Jean-Luc Lagarce<sup>779</sup>, la perception mémorielle est nécessairement le fruit d'une construction raisonnée. Il en va de même pour l'histoire du théâtre, bien entendu, à tel point que l'on est en droit de se demander jusqu'à quel point la mémoire se trouve (re)construite dans l'élaboration du récit historique.

« La notion de passé et d'histoire ne correspond qu'à ce que nous avons plus ou moins sélectionné volontairement. On assiste de fait, à une reconstruction totale ou partielle de l'époque disparue, à une fabrication, voire une invention d'un monde pris pour modèle ou justification d'une évolution présente. Une histoire du théâtre de cet ordre est, si ce n'est impossible, tout du moins tronquée. Elle relève d'une logique événementielle qui ne cesse de relier les créations les unes aux autres, chacune se devant, naturellement, de tenir compte des 'acquis' des précédentes. En aucun cas, un tel projet historique ne permet de supposer l'indépendance de chaque forme créative par rapport aux autres. Il inscrit le théâtre, sans d'ailleurs vouloir se soucier de définitions et de nuances, dans un vaste mouvement linéaire, logique et positif. Il exprime une idée bien occidentale d'un 'progrès humaniste' qui conduit l'homme et ses réalisations à un 'mieux perpétuel', directement né de ce qu'il a su acquérir des époques précédentes. »<sup>780</sup>

Cette construction positiviste de la mémoire du théâtre a été établie au fil du temps<sup>781</sup>. C'est ainsi que l'attitude positiviste au théâtre est explicitement adoptée en tant que telle à partir des travaux d'Émile Zola, de manière parallèle au développement de l'évolutionnisme, en

---

<sup>778</sup> Jacques Lassale, in Jacques Lassale et Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Actes Sud Papiers / CNSAD, Paris, 2004

<sup>779</sup> Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000.

<sup>780</sup> *Idem*, p. 13-14

<sup>781</sup> L'on se référera à l'évolution du paradigme lui-même dans l'histoire des idées.

proposant une histoire du théâtre fondée sur les principes du naturalisme, à l'instar de la démarche entreprise dans les sciences naturelles et en opposition au romantisme<sup>782</sup>. C'est ainsi que ce dernier affirme :

« Je voudrais une Histoire de notre théâtre qui eût pour base [...] le sol même, les mœurs, les moments historiques, la race et les facultés maîtresses. [...] Et cette Histoire montrerait alors clairement, en s'appuyant sur les faits, le lent chemin parcouru depuis les Mystères jusqu'à nos comédies modernes, toute une évolution naturaliste, qui, partie des conventions les plus blessantes et les plus grossières, les a peu à peu diminuées d'année en année, pour se rapprocher toujours davantage des réalités naturelles et humaines. »<sup>783</sup>

Pourtant, même si la démarche n'est pas systématisée, l'on remarque également et de manière parallèle, l'apparition d'ouvrages tendant à tenir compte de certains éléments « populaires » dans la mémoire des arts vivants. C'est ainsi qu'Henri Chardon écrit en 1876 une histoire des comédiens de campagne au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>784</sup>, ou encore que Jules Janin souligne l'intérêt épistémologique qu'aurait une histoire du Théâtre des Chiens Savants (devenu Théâtre des Funambules) en 1881<sup>785</sup> – l'année même où Zola publie *Le Naturalisme au théâtre*<sup>786</sup>.

La multiplicité et la singularité des formes, auxquelles l'élargissement nouveau des sources historiques permettent d'avoir un accès de plus en plus concret – laissant de côté les improbables méthodes qui mettaient en œuvre la déduction et la supposition par comparaison avec d'autres temps ou d'autres cultures<sup>787</sup> – met au jour une histoire protéiforme non plus seulement du théâtre mais également des spectacles, engendrant une profonde remise en question de la taxinomie et des principes jusqu'alors considérés comme immuables de l'art théâtral lui-même. C'est ainsi que d'un théâtre fondé sur l'imitation nécessaire, en déduction des théories aristotéliennes, l'on passe à un théâtre (ou un univers du spectacle vivant) qui ne parvient plus à circonscrire réellement sa propre identité, tant elle est multiple et variée. C'est

---

<sup>782</sup> Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit.

<sup>783</sup> *Idem*, p. 103-104.

<sup>784</sup> Henri Chardon, *La Troupe du Roman comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Edmond Monnoyer, Le Mans, 1876.

<sup>785</sup> Jules Janin, *Deburau, Histoire du Théâtre à quatre sous*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1881.

<sup>786</sup> Emile Zola, *ibid.*

<sup>787</sup> Voir notamment à ce sujet Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne. Les drames liturgiques et les jeux scolaires, les mystères, les origines de la comédie au Moyen Age, la Renaissance*, Lethielleux, Paris, 1901 et Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, op. cit.

ainsi que, de son côté, Florence Dupont affirme, en référence à cette histoire académique du théâtre :

« L’histoire du théâtre européen moderne a été une succession de révolutions aristotéliennes, parfois menées contre Aristote lui-même. »<sup>788</sup>

Tandis que Sandrine Filipetti, parlant des développements de l’historiographie contemporaine, soutient de son côté :

« [L’histoire du théâtre] ne repose pas sur une communauté de doctrines bien unifiées, au point qu’au fil des siècles la définition du théâtre comme art de la *mimesis* est devenue moins évidente. »<sup>789</sup>

La première de ces assertions nous rappelle et nous paraît dénoncer la construction académique, extrêmement sélective, de la mémoire historique d’un théâtre « consacré » par son caractère aristotélien (de manière réelle, révoquée ou projetée), à savoir un théâtre de texte, dialogué, fondé sur le principe de l’imitation et du vraisemblable (ou son contraire) – c’est-à-dire l’histoire du théâtre telle qu’elle est enseignée en général. En revanche, la seconde assertion semble déjà faire état d’un théâtre qui ne se limite plus à son histoire officielle mais qui existe dans des interstices (parfois même plus larges que la convention historique elle-même), dont il conviendrait également de tenir compte, dans une perception élargie de l’historiographie des spectacles – c’est-à-dire qu’elle inclurait les formes bâtardes, illégitimes parce que non dialoguées, non formulées sur le principe d’une imitation du réel tangible, ou tout simplement non conformes à une certaine idée de la moralité. Par exemple, dans ce sens et à titre indicatif, il serait intéressant de considérer qu’en tant que parties prenantes de l’histoire de la mise en spectacle, nous devrions, en une certaine manière, tenir compte de l’histoire des exécutions capitales dans les villes et les provinces françaises, comme une part violente et inavouable de l’historiographie des spectacles. Ou encore, des développements parallèles de la contrebande, de la piraterie et de la prostitution avec celle de la *Commedia dell’arte*, ainsi que le suggère Fabio Tolledi<sup>790</sup>.

---

<sup>788</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 81

<sup>789</sup> Sandrine Filipetti, *Le Goût du théâtre*, Le Mercure de France, Paris, 2009, p.9

<sup>790</sup> Entretien avec Fabio Tolledi (Université de Salento), notes personnelles prises en marge de la 2<sup>nd</sup>e Conférence Internationale du Théâtre, novembre 2012, Baku – Azerbaïdjan.

Ainsi, les développements contemporains de l'historiographie du théâtre nous permettent désormais d'avoir un accès élargi aux savoirs et de remettre en question la séquentialisation chronologique des formes ou encore la taxinomie conventionnelle et d'inclure ainsi dans la grande histoire, des éléments plus singuliers, à l'instar de l'école historiographique anglaise, en incorporant, par exemple, les biographies d'artistes ou les histoires de troupes de province à l'intérieur du cours de la grande histoire de l'art. Il apparaîtrait également pertinent de considérer – même si cela devait nous conduire à dénier en une certaine manière tout l'héritage de la construction de notre culture *positive* – les éléments précédant la modernité ou en étant exclus par leur nature, afin de saisir la réalité de notre présent.

Car s'il est convenu que le théâtre, de par sa nature, offre un reflet vivant du vivant aux vivants<sup>791</sup>, il nous semble que l'écriture et la calcification de la mémoire par une taxinomie bienséante, apparaît contraire à l'ordre de sa singulière réalité. C'est ainsi que selon Florence Dupont, à l'histoire du théâtre aristotélicien, s'opposerait un théâtre post-aristotélicien, incluant tout ce que l'autre rejette par définition :

« Un théâtre véritablement post-aristotélicien ne saurait être qu'un théâtre populaire, où l'événement spectaculaire serait la manifestation émotionnelle d'une culture des mots et des images, de la musique et de la scène, des voix et des corps, qui serait commune ici et maintenant aux auteurs, metteurs en scène, acteur et spectateurs. Encore faut-il que ce théâtre populaire ne soit pas, lui aussi, une forme de rupture, comme on le lit chez Peter Brook qui écrivait : 'C'est toujours le théâtre populaire qui sauve la situation. Il a pris de nombreuses formes à travers les âges, mais elles ont toutes un facteur commun. C'est le théâtre à l'état brut.' Et il inventait ce théâtre brut à partir du théâtre qu'il connaissait, en le définissant par l'absence de style, selon un vieux préjugé occidental qui voudrait que l'énergie populaire, nécessairement grossière et peu élaborée, sentant la sueur et le fumier, soit exténuée par l'art, la poésie, la danse. »<sup>792</sup>

Croiser l'histoire du théâtre avec la formulation de la modernité religieuse, sociale, corporelle, c'est donc finalement saisir une réalité parfois crue, loin de l'univers idéalisé que le théâtre lui-même, à certains épisodes de son développement, tend à dépeindre puis à incarner – même de manière parfois inconsciente. Dans la description de l'emboîtement des phénomènes

---

<sup>791</sup> Voir chapitres 1 et 2, pp. 60-99.

<sup>792</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 83



esthétiques tel que dénoncé par Jean-Luc Lagarce<sup>793</sup>, l'étape de la construction – incluant un heurt nécessaire – est souvent oblitérée, pour ne faire apparaître qu'un fluide écoulement du temps historique menant du passé le plus lointain à nos pratiques contemporaines. Cela, c'est probablement renier notre passé d'êtres « violents, sales et méchants »<sup>794</sup>.

D'autre part, nous soulignerons que considérer le théâtre en tant qu'objet de pensée comme saisissable uniquement par les individus et à titre individuel, c'est également prendre position vis-à-vis d'une certaine manière de concevoir l'historiographie de la culture – ou plutôt, ne pas prendre position et se faire l'enfant prodigue d'une certaine logique de construction culturelle :

« La modernité est chose ambiguë. Elle se définit plus comme un processus que comme une inaltérable réalité. Et elle ne saurait faire table rase du passé. [...] Et si l'enfant de notre temps est toujours fasciné par les contes et les légendes, qui parlent autant de lui-même que de ses lointains ancêtres culturels, l'adulte le plus 'moderne', le plus 'branché' de la fin du XX<sup>e</sup> siècle reste sans bien le savoir très enraciné dans les siècles disparus. »<sup>795</sup>

À travers ce chapitre, nous avons souhaité mettre en regard une perspective historiographique « légitime » du théâtre, avec ce que certains aspects de la réalité envisagée à travers le point de vue d'une actrice professionnelle, pouvaient nous apprendre de la relation complexe par nature qui s'établit entre théâtre et histoire. Nous avons vu qu'à un développement fluide et logique des formes et des esthétiques, au fil d'une chronologie bien séquencée, s'opposait de manière quelque peu anarchique et diachronique différents éléments culturels venant s'agripper, de près ou de loin, au fil fluide du temps appartenant à une manière consensuelle de concevoir l'historiographie du théâtre. Ainsi, penser l'histoire du théâtre par l'actorat, par la discipline elle-même ou par de nouveaux angles d'attaque historiographiques, sont autant de perspectives qu'il serait intéressant de creuser, afin de délimiter de nouveaux paramètres à cette construction mémorielle et identitaire de l'art vis-à-vis de son rapport au temps.

---

<sup>793</sup> Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, op. cit.

<sup>794</sup> Robert Muchembled, *L'invention de l'homme moderne*, op. cit.

<sup>795</sup> *Idem*, p. 455

Et si l'histoire du théâtre, telle qu'elle nous est contée à l'heure actuelle, conduit d'une manière presque toute naturelle à penser aujourd'hui le théâtre en termes individualistes, nous serions alors peut être conduits à envisager, grâce à un regard différent sur la question, une autre manière de penser le monde et notre propre culture, ainsi que Céline le suggère dans son journal. Cette approche s'envisagerait comme une structure alternative de la mémoire et de la pensée, incluant la pratique comme objet de construction à part entière de la perception du théâtre, de l'individu et du temps, en une voie indivisible – ce qui est un autre des aspects constitutifs de la *voie poétique* de l'acteur.

Mais pour cela, bien entendu, ainsi que le rappelle Florence Dupont, il serait avant tout nécessaire de se mettre à penser un théâtre différent, hors des cadres ordinaires qui guident notre perception et qui se trouvent avoir été forgés, dans nos mémoires, par la mise en relation de nos pratiques et de nos goûts avec une certaine manière d'envisager le théâtre. Ce qui donnerait également l'occasion, ainsi qu'on l'entend dans le témoignage que nous venons d'évoquer, de renouer poétique et esthétique, dans le rapport intime de l'acteur avec l'espace et le temps, tout comme le suggère Katia Légeret au sujet de la danse sacrée :

« L'esthétique est un champ privilégié dans ce sens car elle tente de penser le passage de l'*aesthesis* pure à la constitution de l'œuvre échappant aux données habituelles et *a priori* de l'espace et du temps. Nous appelons poétique cette pensée intermédiaire qui va et vient entre le sensible et son abstraction jusqu'à confondre parfois le geste et l'émergence d'un sens sémiotique »<sup>796</sup>.

C'est-à-dire qu'ainsi, cette propriété de la voie poétique de l'acteur, posant ce dernier au centre de l'espace-temps<sup>797</sup> du théâtre, nous contraindrait également à nous détacher d'une pensée du théâtre par le texte, par toutes les références formelles qui nous font penser que le théâtre est théâtre si et seulement si elles sont réunies (en apparence ou dans les discours) et dont nous pourrions même penser, au bout du compte, qu'elles représentent, elles aussi, autant de mirages.

---

<sup>796</sup> Katia Légeret, *Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, Geuthner, Paris, 2001, p. 17.

<sup>797</sup> *Idem*, p. 12.

Au cours de cette section, nous avons tâché d'examiner le théâtre sous l'angle historiographique, à travers le temps et la construction mémorielle. En chapitre 7, nous avons considéré un groupe d'acteurs professionnels discutant de leurs approches concernant la relation entre théorie, histoire et pratique. Nous avons vu qu'ils notaient une différence catégorielle entre deux types de savoirs : le savoir « savant », transmis par des supports écrits et qui leur restait relativement inaccessible car trop éloigné de leur réalité – la lecture des ouvrages théoriques ne leur permettant pas de compléter leur pensée ni de la filtrer mais simplement de hiérarchiser les points de vue. La seconde forme de savoir, plus souterraine et communiquée de manière orale, se trouve généralement être la transmission de ce que d'autres ont lu. Cette prise d'information fonctionne d'une façon fort différente qui, idéalement, consisterait en un *passage*, de la pratique par la pratique, de la pensée sur la pratique par la pratique, à l'instar de la transmission d'un savoir traditionnel. Au cours du chapitre 8, nous avons ensuite considéré la relation complexe entre théâtre et histoire, en prenant appui sur un extrait de journal de travail d'une actrice ayant participé à la formation « Autonomie de l'acteur » et qui soulevait la question de cette connexion à travers une interrogation sur le rapport entre le temps, la pratique et la construction de l'individu, en tant qu'il est précisément structuré comme artiste, par cet entrelacs de perceptions et de savoirs. Finalement, nous nous sommes rendus à l'évidence que la chronologie et la taxinomie consacrées fournissaient de tels cadres à la perception des arts, qu'il était extrêmement difficile de s'en extraire.

Au vu de ces éléments, nous nous rendons ainsi à l'évidence que malgré les nombreuses critiques, les rejets, les espoirs de transformations qui ont été posés sur l'historiographie théâtrale à l'époque contemporaine – et que cela soit envisagé du point de vue des praticiens professionnels comme des savants, il n'en reste pas moins que celle-ci semble en quelque sorte être prise au piège de certains cadres (aristotéliens et positivistes, notamment, ainsi que nous l'avons vu). C'est ainsi que dans les développements nouveaux de l'historiographie du théâtre, nous avons constaté qu'il semblait désormais plus pertinent de parler 'd'historiographie des

spectacles' plutôt que 'd'historiographie du théâtre'. Pourtant, en opérant ce glissement, c'est une transformation radicale de l'idée de théâtre même que l'on effectue – et l'idée de spectacle, ainsi que nous l'avons dit en première partie, se trouve presque diamétralement opposée à l'idéal d'un théâtre représentant une relation transcendante et symbolique à la lisière du vivant et profondément ancré en l'être-là principal de l'humain (pour reprendre nos propres termes). Considérer l'historiographie du théâtre comme une partie ou comme une forme archaïque de l'historiographie des spectacles, c'est laisser le champ libre à l'interprétation de l'objet théâtral en tant que spectacle strictement matériel – ce qu'il n'est pas seulement. Et cela, ce serait accepter qu'il est tout d'abord nécessaire de faire table rase de l'historiographie telle qu'elle a été envisagée jusqu'à présent, y compris dans ses développements les plus récents au sens où, elle aussi, se transforme en matière, comme le roi Crésus qui transformait en or tout ce qu'il touchait.

Osons un exemple. Il a toujours été admis que Platon rejetait la tragédie et la comédie de sa cité idéale<sup>798</sup>. Pourtant, l'on admet également qu'il considère que le théâtre – dans certains de ses aspects – pourra être utilisé pour l'éducation des gardiens de la cité<sup>799</sup>. Mais alors, ce n'est pas le théâtre tel qu'il se trouve formulé dans la *Poétique* d'Aristote<sup>800</sup> qui est défini comme nécessaire à cette éducation mais un programme composé de gymnastique et de musique. La musique, rappelons-le, incluant alors le poème, le rythme, la mélodie, la fable, notamment<sup>801</sup>.

Après avoir élaboré une telle vision, nous nous demanderions encore quel rapport un tel exemple pourrait avoir avec notre théâtre contemporain et son identité, sa construction mémorielle telle que l'on se la représente aujourd'hui. De loin en loin, au cours de cette histoire réévaluée, nous ne pourrions intégrer qu'une pincée de noms, tel que celui d'Antonin Artaud, par exemple. Car accepter la possibilité (même infime) d'une supposition pareille (si improbable qu'elle soit), cela serait également accepter l'idée que le théâtre tel que nous le pratiquons aujourd'hui n'a pas beaucoup à voir avec celui-là et nous devrions admettre alors, comme le propose Artaud, qu'à l'heure actuelle « nous ne croyons plus qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler théâtre »<sup>802</sup>.

---

<sup>798</sup> Platon, *La République*, Garnier Frères, Paris, 1936, Livre III, pp. 78-121.

<sup>799</sup> *Idem*.

<sup>800</sup> Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

<sup>801</sup> Platon, *La République*, *ibid*.

<sup>802</sup> Antonin Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté », *op. cit*.

Et considérant que ce théâtre idéal n'existe nulle part, tandis que le théâtre que l'on pense et que l'on pratique est partout – dans son absolue confusion et dans sa multiplicité – cela pourrait également revenir à nier l'hypothèse de l'universalité de son existence, ainsi que nous proposons de l'aborder à présent.



**Photographie 15 Séance de travail dirigée.** Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : fotogr.pos.num., couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011, n° de série du lot : 09.

## SECTION N°5 LE THÉÂTRE À L'ÉPREUVE DE LA GLOBALISATION

Il est généralement admis de manière courante que le théâtre est « un art universel »<sup>803</sup>. Ce que cette formule manque de signifier concerne le sens dans lequel le terme « universel » est envisagé. Il s'agit, en effet, d'une question particulièrement déterminante et ce, non seulement dans les sciences humaines en général mais, plus précisément, dans l'anthropologie en particulier. Souvenons-nous que Johannes Fabian fait remonter cette problématique à la pensée de Bossuet sur le temps et l'histoire, jusqu'à ses développements les plus récents dans l'anthropologie contemporaine :

« Cette analogie qui aligne l'universel sur le général signale une ambiguïté (ambiguïté qui, soit dit en passant, est toujours présente dans la quête d'universaux caractéristique de l'anthropologie). Le terme 'universel' semble avoir une double connotation. La première renvoie à la notion de totalité, désignant en ce sens le monde entier, en tout temps. La seconde renvoie au général, ce qui est valable dans la plupart des cas. »<sup>804</sup>

Lorsqu'on considère le théâtre, de la même manière, il apparaît effectivement qu'il semble nécessaire de ne pas confondre son appréhension en termes de totalité ou de globalité. La première idée ferait référence au fait que le théâtre singulier de chaque culture est formulé

---

<sup>803</sup> Voir notamment ce qu'en dit Ève Feuillebois-Pierunek, dans l'introduction de son ouvrage : *Théâtres d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, Peter Lang, Paris, 2012, « Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ? », pp. 11-12. Par ailleurs, un rapide coup d'œil sur les sites internet et blog généralistes francophones parlant de théâtre suffit à le constater, à titre d'exemple. Voir notamment : <http://ashyaa.asso-web.com/45+histoire-et-evolution-du-theatre-universel.html>, <http://www.journal-laterrasse.fr/un-theatre-universel/>, [http://www.dbnl.org/tekst/\\_sep001199601\\_01/\\_sep001199601\\_01\\_0016.php](http://www.dbnl.org/tekst/_sep001199601_01/_sep001199601_01_0016.php). L'expression est à ne pas confondre avec le concept catholique moderne de « théâtre universel », renvoyant à la création divine. Par ailleurs, l'expression ne couvre pas, dans les exemples que nous donnons ici, les travaux liés à l'anthropologie du théâtre ou aux *performances studies* notamment, dont nous verrons à quelle grille de lecture univoque nous renvoient les méthodologies que ces disciplines mettent à l'œuvre, au niveau de l'échelle-monde.

<sup>804</sup> Johannes Fabian, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Anacharsis, Paris, 2006, p. 29

d'une manière qui lui est propre, bien que des caractéristiques communes soient en mesure de permettre de reconnaître les pratiques qui en relèvent et qu'un même terme les englobe (le mot « théâtre » et ses dérivés linguistiques). Il s'agirait alors d'un mot utilisé de manière quasi-mondiale et transcendante aux diverses manifestations locales de son existence. L'autre idée, celle de la globalité, ferait référence à un théâtre univoque et quasi-uniforme (et serait même porteur d'une implication économique).

Pourtant, nous venons de constater à l'issue de la section n°4 que la mise en question d'une historiographie générale du théâtre, semble précisément nous orienter vers une remise en cause du statut de l'universel (au sens global) par rapport à la discipline. Au vu de cette situation, nous pensons que les apports des *postcolonial studies* appliquées au théâtre, à l'instar de la démarche entreprise par Rustom Bharucha<sup>805</sup>, nous permettraient certainement d'envisager un angle d'approche nouveau, pour répondre à cette question ou du moins la reposer. Et finalement, cela nous permet d'entreprendre une démarche visant à démêler les intrications entre universel et particulier au sein du théâtre, dans la mesure où la discipline, ainsi que nous l'avons déjà largement étudié, semble de plus en plus fortement tournée vers une singularisation extrême dans ses pratiques et ses perceptions, jusqu'à ne constituer plus qu'une sorte de mosaïque de points de vue individuels<sup>806</sup>. C'est alors que nous pourrions nous prendre à rêver d'un hypothétique point de jonction entre ces deux acceptions du phénomène : le tout et le singulier, ainsi que le proposait déjà Rémy Hebding :

« L'universel et le particulier peuvent cheminer ensemble à condition de découvrir un troisième terme plus motivant pour la reconduction du face-à-face. Non pas pour oublier leur différend, mais pour le porter plus loin, dans une visée dynamique. »<sup>807</sup>

Mais avant que de parvenir à dépasser cette contradiction structurelle, il nous appartiendra, tout d'abord, de tâcher d'en cerner les fondations. La perspective de l'universel se trouve, en effet, violemment mise en question dans l'approche des études postcoloniales – qu'il conviendra également de redéfinir, dans la mesure où ce terme ne fait pas uniquement

---

<sup>805</sup> Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice. Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, The Athlone Press, London, 2000. Démarche différente de l'approche inter ou multiculturelle initiée par Patrice Pavis. Voir Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, op. cit.

<sup>806</sup> Voir notamment à ce sujet section n°3, pp. 167-211.

<sup>807</sup> Rémy Hebding, « Sortir de la confrontation universel-particulier », in *Autres temps. Cahier d'éthique sociale et politique*. N°60, 1998, pp. 13-19.



référence à un fait historique, mais également à une forme de globalisation d'une certaine appréhension de la culture et de la civilisation occidentale, à une échelle mondiale<sup>808</sup>. L'on pourrait d'ailleurs reconnaître ici l'une des prédictions de Samuel Huntington, selon laquelle :

« L'augmentation de la conscience civilisationnelle est encouragée par le double rôle de l'occident. D'un côté, l'occident est au sommet de son influence. Et d'un autre côté, néanmoins et peut-être en guise de résultat, un phénomène de retour aux sources est à l'œuvre au sein des civilisations non-occidentales. »<sup>809</sup>

Dans cette perspective, nous tâcherons donc à présent de comprendre de quelle manière s'articulent les relations entre singulier et universel dans la discipline théâtrale envisagée en tant que phénomène culturel et civilisationnel. Nous considérerons tout d'abord, en chapitre 9, une étape singulière de la formation « Autonomie de l'Acteur » : la résidence en Turquie. À travers un épisode du voyage du groupe de participants à la session de 2006, durant lequel ils découvrent pour la première fois le théâtre turc à travers un échange informel avec un professeur que nous nommerons ici Nergis Demirdağ, membre de l'équipe pédagogique d'Ayn Seyir et professeur de pratique théâtrale dans une prestigieuse université d'Ankara, nous procéderons à une étude de cas, nous permettant de retracer tout à la fois le récit de la construction récente de l'institution théâtrale dans un pays non-occidental – la Turquie – et d'observer la réaction des différents protagonistes de cette conversation.

Par la suite, le chapitre 10 nous permettra d'adopter un regard plus global sur le phénomène « d'universalisation » du théâtre, grâce à une réflexion menée à partir d'un échange s'étant déroulé entre des participants à la formation « Autonomie de l'Acteur », en 2013. Ce dialogue a été mis en perspective avec l'analyse d'un jeu de cartes géographiques, reprenant les données réunies lors d'une enquête que nous avons menée entre 2011 et 2012, auprès des

---

<sup>808</sup> Voir Françoise Vergès, « Les transformations des postcolonial studies », in *Hermès*, n°51, CNRS Editions, Paris, 2008. « Si le postcolonial est d'abord, au sens littéral, ce qui vient 'après le colonialisme', la première vertu de ce mot est d'exprimer un paradoxe : 'après le colonialisme', au moment des migrations qui marquent 'l'explosion du monde impérial hors de ses frontières' (Stuart Hall), il peut rester un 'après-colonialisme', une 'postcolonie' (Mbembe) qui survit au colonialisme et le perpétue, selon des formes renouvelées. Bien sûr, il n'est pas simple de déterminer ce qui relève, à l'époque contemporaine, du colonial dans les rapports sociaux. Il n'est pas indifférent que l'essentiel des controverses entre historiens, sociologues, anthropologues et politistes porte sur les continuités et les discontinuités entre le colonialisme et le postcolonial, dans les institutions, dans les pratiques sociales, dans les structures mentales, les formes culturelles et les imaginaires. » p. 5

<sup>809</sup> Samuel Huntington, « The Clash of Civilizations », in *Foreign Affairs*, vol. 72, n°3, Été 1993, pp. 22-49 : « The growth of civilization-consciousness is enhanced by the dual role of the West. On the one hand, the West is at a peak of power. At the same time, however, and perhaps as a result, a return to the roots phenomenon is occurring among non-Western civilizations. »

ambassades et services culturels diplomatiques des pays représentés à Paris et complétée par une recherche documentaire encyclopédique<sup>810</sup>. Nous tâcherons alors de démêler grossièrement, si cela est possible, ce qui est de l'ordre du singulier et ce qui est de l'ordre du global, dans l'existence de la discipline à l'échelle du monde.

Si l'universel est, dans la tradition philosophique (et cela particulièrement depuis les encyclopédistes d'une part<sup>811</sup> et de l'influence hégélienne d'autre part<sup>812</sup>), la marque d'une certaine forme de rationalisation de la pensée en construction, devra-t-on considérer que le théâtre, marqué du sceau de l'universalité, pourrait trouver une justification sur le plan d'une culture internationale en construction grâce à ce ralliement à l'universel ? – Ainsi que nous l'avons constaté au cours de l'enquête mentionnée au paragraphe précédent et sur laquelle nous reviendrons, le terme théâtre et ses déclinaisons à partir de l'étymologie grecque, serait actuellement utilisé de manière véhiculaire dans une grande majorité des pays du monde<sup>813</sup>. À quels enjeux fondamentaux cela fait-il référence en termes de construction identitaire et culturelle ? Devra-t-il s'agir uniquement pour nous de dénoncer l'effet dominateur de la culture occidentale sur le reste du monde ? Pourrions-nous dégager des nuances, des points selon lesquels l'appréhension de l'universel pourrait être reléguée à une relative subjectivité dans le cadre du mouvement global de construction identitaire des peuples ?

Si affirmer l'universalité de l'un de ses éléments constitutants permet à une culture qui tâche de se raconter à elle-même, d'être également racontable et reconnaissable par les autres<sup>814</sup>, qu'est-ce que ce phénomène nous apprend véritablement concernant les problématiques d'identification et de relation entre les éléments qui fondent le théâtre ? Poser cette question, finalement, c'est peut-être également interroger, sous un autre angle et encore une fois, ce qu'est le théâtre lui-même.

---

<sup>810</sup> Les références utilisées sont notamment : Patrice Pavis (dir.), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., Martin Banham (dir.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995 et Peter Nagy (dir.), *World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Vol. 1 à 5), Routledge, London, 2013, ainsi que différentes sources officielles et scientifiques, par pays.

<sup>811</sup> Voir Louis Ducros, *Les Encyclopédies*, Honoré Champion, Paris, 1900.

<sup>812</sup> Voir G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, op. cit.

<sup>813</sup> Selon les résultats de notre propre enquête, dont le protocole est décrit au chapitre 10.

<sup>814</sup> Voir notamment Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. 'De la cathédrale à la petite cuillère'*, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.



**Photographie 16 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : fotogr.pos.num., couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011, n° de série du lot : 09.

## CHAPITRE NEUF

# DES TRADITIONS VIVANTES AU THÉÂTRE IMPORTÉ

Notre étude de terrain se poursuit à présent en Turquie, où les formateurs du centre Ayn Seyir organisent chaque année une résidence d'une durée de un à deux mois, pour les participants à la formation « Autonomie de l'acteur », selon une chronologie interne au déroulement du stage et variable selon les années (commencement, milieu, fin de la formation)<sup>815</sup>. Cette résidence se tient en Cappadoce, en Anatolie Centrale, dans la région de Nevşehir<sup>816</sup>, où les acteurs sont conduits à expérimenter un travail pratique dans différents espaces (en intérieur et en extérieur), à se confronter avec le public local ainsi que différents artistes du pays et à rencontrer des spécialistes et des professionnels du théâtre<sup>817</sup>.

La conversation sur laquelle nous prendrons appui ici, s'est tenue à l'occasion de la première de cette série de résidences, en septembre 2006, dans le village de Göreme<sup>818</sup>. Celle que nous nommerons ici Nergis Demirdağ, professeur de pratique théâtrale dans une université d'Ankara, avait alors accepté de rencontrer les participants, ainsi que quelques étudiants en études théâtrales venus d'autres universités et conservatoires turcs<sup>819</sup>. Lors de cette rencontre informelle, qui s'est étendue sur trois jours, les comédiens français ont présenté leur travail à leurs homologues turcs ainsi qu'au professeur, puis ont échangé avec eux lors d'une journée

---

<sup>815</sup> Voir les programmes pédagogiques référencés en Sources Premières, Programmes et documents de travail, pp.499-500, tome 2.

<sup>816</sup> Selon les années, ces résidences se sont tenues dans différents villages : Göreme (Kadir Durmuş Kilisesi, Ziya'nın Yeri), Mustafapaşa (Saklı Vadi), Ortahisar (Vuslat Sema, GÖRSEM).

<sup>817</sup> Voir notamment Arzu Çakır-Morin, « Göreme'de oyunculuk atölyesi », in *Radikal Gazetesi*, 14 septembre 2006, « Gelin tiyatrocular, bir olalım », in *Hürriyet*, 20 septembre 2006, « Fransız oyuncular, Kapadokya'da sema öğreniyor, Aşık Veysel dinliyor », in *Zaman*, 20 septembre 2006, Edwina Baniqued, « French Troupe shows Anatolian Traditions », in *Türk.us*, 20 septembre 2006, Ara Nubaryan, « Güzel atlar ülkesinde... », in *Birgün*, 15 octobre 2007, ou plus récemment, Yusuf Sağlam, « Oyuncu Paylaştığı malzemeyle zanaatı arasındaki uyumu sağlamalı », in *Sahne, Tiyatro ve Opera Bale dergisi*, Octobre-Novembre 2011, pp. 86-91

<sup>818</sup> Centre Culturel municipal de Göreme (notes personnelles).

<sup>819</sup> Voir « Faire du théâtre dans sa culture », pp. 444-447.

d'étude à huis clos au Centre Culturel de Göreme. Cette journée a été organisée selon deux axes : le premier consistant, pour le professeur, à exposer le récit d'une expérience théâtrale qui avait bouleversé sa perception de la discipline, dirigée par le professeur Nurhan Karadağ lors de la préparation et de la mise en œuvre du spectacle *Kardeşlik töreni - Semah*<sup>820</sup> (et sur lequel nous ne reviendrons pas ici, car cela risquerait de nous éloigner largement de notre propos). Le second axe était organisé autour d'une découverte du théâtre turc et s'est formalisé au cours d'un échange libre entre le professeur et les participants.

Ainsi que nous le verrons, il est tout à fait frappant de constater de quelle manière Nergis Demirdağ établit un lien de domination tout à fait prégnant entre le théâtre européen et ce qu'elle nomme « le théâtre turc », ainsi que la manière dont elle décrit l'importation d'un système institutionnel que s'est aujourd'hui approprié la Turquie moderne<sup>821</sup>.

- **Le théâtre comme produit du néo-colonialisme**

Ainsi que nous le constatons très vite au cours de la discussion, Nergis Demirdağ dresse ici le portrait d'un théâtre turc tout à fait inattendu pour les acteurs français, qui s'étonnent non pas tant de la manière dont le récit de la fondation de l'institution théâtrale a coïncidé avec la création de la République de Turquie mais plutôt, tout d'abord, du fait que le professeur dénonce la concordance entre théâtre turc et théâtre français comme un problème. En effet, l'une des locutrices s'exclamera même trouver cette similarité « formidable », dans la mesure où celle-ci semblerait, ainsi qu'elle le dit, être la preuve, en quelque sorte, de l'universalité de l'art théâtral.

Or, à travers les propos du professeur, le schéma se révèle d'avantage mettre en exergue la création conscientisée d'une forme importée à des fins politiques, ainsi qu'elle le souligne largement. Sans nous attarder sur cet aspect du phénomène, qui nous éloignerait de notre ligne et nous demanderait trop d'explications annexes, nous nous attarderons plus précisément sur ce

---

<sup>820</sup> Nous avons largement étudié le phénomène, ainsi que cette partie de la rencontre avec les acteurs français dans le cadre de notre mémoire, *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie mise en scène*, op. cit., pp. 132-142.

<sup>821</sup> Bien entendu, et ainsi que nous le verrons plus globalement au chapitre suivant, le cas de la Turquie est présenté ici parce qu'il fait directement référence à notre expérience de terrain, mais il ne doit surtout pas être considéré comme un cas isolé. Nous pourrions citer, au titre d'un autre exemple, le cas du Tibet, que présente Nathalie Gauthard dans son article : « L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation », in *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 20 octobre 2015, URL : <http://ethnomusicologie.revue.org/1756>.

qu'implique cette création artificielle d'un théâtre national en Turquie, tel que décrit par Nergis Demirdağ ici, à travers trois axes de lecture : tout d'abord, la rationalisation du phénomène artistique à travers le filtre de l'occidentalisation, puis les conséquences et les implications que cela provoque au niveau des modes de transmission et enfin, ce qu'engendre la rupture violente et radicale d'avec les systèmes traditionnels.

#### **a. Le modèle occidental et la standardisation**

Nergis Demirdağ le soutient ici de manière très ferme et tout au long de son intervention : le théâtre turc a été créé sur le modèle occidental et plus particulièrement, à partir de l'exemple français<sup>822</sup>. Il est tout à fait notoire, ainsi qu'elle le décrit, que ce phénomène a été engagé dans le cadre d'une stratégie institutionnelle, qui a non seulement autorisé le développement d'un genre artistique nouveau et son assise dans la culture nationale mais également, a entraîné une réelle transformation des valeurs culturelles, à un point tel que l'on peut considérer que la création du théâtre national turc a permis un renversement des forces – ou même, pourrait-on dire, l'invention de celles-ci, sur le plan artistique et culturel.

Le premier point qu'il nous semble particulièrement important de souligner, à travers l'analyse de cette discussion, concerne donc la question de la temporalité historique. Nous avons vu au cours de la section précédente<sup>823</sup>, ainsi qu'en chapitre 2<sup>824</sup>, à quel point il était complexe de déterminer à quel moment de notre histoire le théâtre avait véritablement commencé, à tel point qu'un mythe des origines semble même se faire jour dans la littérature sur le sujet. Pourtant, en ce qui concerne le cas turc, Nergis Demirdağ parvient à dater très précisément à quelle période historique le théâtre est apparu dans son pays et s'est trouvé raccordé, en une certaine manière, à l'historiographie du théâtre européen et à ses origines consensuellement admises.

De cette manière, lorsqu'on évoque, ainsi que cela était l'objectif initial de l'échange avec ces acteurs français, le théâtre *des Turcs* comme étant un théâtre qui serait significatif de

---

<sup>822</sup> Le fait est que le modèle français a été largement utilisé au commencement de la démarche entreprise avec André Antoine. Mais l'on ne doit pas négliger non plus l'apport allemand (cela concerne principalement l'organisation de l'institution des Théâtres Nationaux) – notamment à partir de la Seconde Guerre Mondiale. Voir notamment Sevda Şener, *Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu*, Alkım Kitapevi, İstanbul, 2003.

<sup>823</sup> Section n°4, pp. 221-269.

<sup>824</sup> Voir pp. 78-99.

la culture de ce peuple, force est de constater qu'un tel élément est tout à fait difficile à cerner et à définir, de telle sorte, comme le dit Nergis Demirdağ, que cela en devient un problème. En soi, l'expression apparaît presque même contradictoire, en un certain sens, dans la mesure où le terme « théâtre » n'appartient pas originellement à la langue des turcs. Car avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'actuelle Turquie, le théâtre n'existait pas, pour ainsi dire – ou du moins, pas de la manière dont nous l'entendons en Europe aujourd'hui<sup>825</sup>.

En Turquie, le mot « théâtre » (*tiyatrosu*) est donc un terme emprunté à la langue française à une époque extrêmement récente, ainsi que nous le constatons à la lecture de cet échange avec Nergis Demirdağ. Revenons rapidement sur l'apparition de ce que l'on y nomme « théâtre », pour voir de quelle manière cette stratégie institutionnelle et cette transformation des valeurs s'est bâtie jusqu'à instaurer un véritable renversement de l'arbitrage des élégances.

Nergis Demirdağ annonce que le théâtre en Turquie est apparu avec l'ouverture brutale de l'Empire Ottoman sur l'Occident, à partir de la période de la monarchie parlementaire (*Meşrutiyet*). En réalité, la première apparition de spectacles occidentaux dans l'Empire Ottoman date d'une période très légèrement antérieure, avec une série de tournées réalisées à Istanbul par des troupes italiennes et françaises, dans les années 1850. Très vite, à partir de 1859, les premières représentations théâtrales pour le Sultan Mahmut II sont données dans le palais flambant neuf de Dolmabahçe, à Istanbul<sup>826</sup>. C'est alors que s'amorce la course vers la mise en œuvre institutionnelle d'un théâtre turc.

Le grand spécialiste Metin And proposait ainsi une historiographie découpée en trois périodes majeures, suite à ces premiers spectacles : le théâtre du *Tanzimat* (ou « ère des réformes », de la proclamation de la Constitution ottomane jusqu'à la révolution des Jeunes Turcs, qu'évoque très rapidement ici Nergis Demirdağ) de 1839 à 1908, puis le théâtre du *Meşrutiyet* (la période de la monarchie parlementaire ottomane) de 1908 à 1923, enfin, la période du « théâtre républicain » (de 1923 à nos jours)<sup>827</sup>.

---

<sup>825</sup> Ce que nous nommons historiquement « théâtre » durant l'Empire Ottoman était appelé *temaşa*, qui est un concept issu de la pensée soufie, et que l'on pourrait expliciter rapidement ainsi : un voyage contemplatif dans la création à travers les 99 noms et adjectifs de Dieu. Voir à ce sujet une discussion inédite dirigée par Ali İhsan Kaleci, Jean-Pierre Triffaux, Abdurrahman Şen et Hilmi Zafer Şahin, (*sans titre*), Paris, Janvier 2014 – publication prévue en 2016.

<sup>826</sup> Pour tout le paragraphe, voir Metin And, *Türk tiyatrosunun evreleri*, *op. cit.*, p. 22-26.

<sup>827</sup> Metin And, *idem*.

Même si ce découpage pourrait aujourd'hui être reconsidéré à la lumière d'autres éléments d'analyse, comme on le voit et ainsi que Nergis Demirdağ le souligne vivement, l'apparition du théâtre turc est intrinsèquement liée à l'histoire politique du pays et plus précisément, à l'histoire de l'ouverture du pays à l'Occident, à partir de l'écroulement progressif de l'Empire Ottoman (qui arrive précisément sous le règne du Sultan Mahmut II). En somme, le théâtre turc, tel qu'il est aujourd'hui communément qualifié, est le fruit de la disparition d'un système politique, culturel, social et intellectuel : le système ottoman, au profit d'un nouveau type de modèle : celui de l'Europe.

Le terme « théâtre » lui-même ne correspond à une réalité véritablement tangible qu'après la création d'un système institutionnel théâtral municipal, à Istanbul tout d'abord, national ensuite, sous l'influence d'André Antoine et des modèles allemands, notamment<sup>828</sup>. Ainsi, c'est en 1914, comme le rappelle Temeltaş, qu'André Antoine est invité par le préfet d'Istanbul, Cemil Paşa, pour fonder un Conservatoire d'Art Dramatique et de Musique, afin de permettre le développement d'un théâtre national ottoman<sup>829</sup>. L'on notera que pour ce dernier, « Le théâtre turc en est encore à son stade primitif<sup>830</sup>. » Ainsi, il écrit à son ami Georges Ancey :

« Je travaille comme un nègre depuis un mois, sous une température effarante, à quelque chose de paradoxal mais tout de même de bien amusant. Ces gens naïfs me demandent un théâtre national sur le modèle de notre Comédie Française et un Conservatoire. Ils n'ont, bien entendu, ni acteurs, ni professeurs, ni élèves, ni décors, ni théâtre... »<sup>831</sup>

Dans son journal de voyage, il notera également à plusieurs reprises que les turcs n'ont pas de comédiens et surtout pas de comédiennes (en dehors, souligne-t-il, des arméniennes qui acceptent de se dévoiler sur une scène) et n'ont aucune forme traditionnelle qui pourrait être qualifiée de théâtrale selon ses critères et ainsi servir de terrain à l'édification d'un théâtre national – à l'exception peut-être, souligne-t-il, du théâtre d'ombres *Hacıvat-Karagöz*, qu'il

---

<sup>828</sup> Concernant la fondation de l'institution théâtrale municipale à Istanbul – qui sert de modèle au reste de la Turquie par la suite – voir notamment Hilmi Zafer Şahin, *De la maison de beauté au Théâtre de la Ville d'Istanbul*, discours prononcé à l'occasion du centenaire du Théâtre de la Ville d'Istanbul, Pavillon Carré de Baudouin, Paris, Janvier 2014.

<sup>829</sup> André Antoine, *Chez les Turcs*, Forum Yayınları, Ankara, 1965.

<sup>830</sup> *Idem*.

<sup>831</sup> In Matei Roussou, *André Antoine*, L'Arche, Paris, 1954, p. 306.



assimile au Guignol français<sup>832</sup>. Antoine, à l'instar de Béla Bartók dans le domaine musical plus tard<sup>833</sup>, trace ici le tableau exact des contradictions et des impasses du paysage théâtral turc contemporain, opposant d'une manière radicale l'Islam, les cultures populaires dévalorisées (folklore [*folklor*], jeux populaires [*halk oyunları*], musique populaire [*halk müziği*]) et l'art européen, désormais placé, ainsi que le souligne Nergis Demirdağ, au sommet absolu des valeurs culturelles (*sanat*).

Depuis le passage rapide d'Antoine, le théâtre turc a été fondé en tant que modèle structurel et institutionnel. Aujourd'hui, la Turquie compte plusieurs conservatoires dont la pédagogie est calquée sur celle du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris ; des départements d'études théâtrales qui fleurissent dans de nombreuses universités à travers le pays et généralement divisés en deux corps d'enseignement (jeu et théorie ou dramaturgie) ; de nombreuses scènes nationales et municipales programmant en majorité des auteurs européens, ou des pièces d'auteurs locaux écrites à partir des canons de la dramaturgie occidentale. C'est-à-dire, ainsi que les propos de Nergis Demirdağ le laissent entendre, que le théâtre *turc* n'est pas le théâtre *des Turcs*, il n'existe pas d'un point de vue identitaire, car il n'est qu'un modèle importé.

Et dans ce sens, nous ferons une rapide digression pour souligner la place culturelle que prend alors le théâtre, dans cette marche en avant vers une idée de progrès artistique incarnée par l'introduction de pratiques occidentales, dans la vie culturelle de l'actuelle Turquie, à tel point que son adoubement provoquera une réelle transformation des valeurs. Pour cela, il sera nécessaire de s'arrêter un instant sur le rapport que ce nouveau théâtre devra entretenir avec un système culturel ancestral, fondé sur un ensemble de croyances et de pratiques tout à fait particulier.

Car s'il est un point fondamental permettant de saisir la culture turque dans sa singularité, il s'agit très certainement de l'héritage syncrétique du soufisme du Khorassan<sup>834</sup>,

---

<sup>832</sup> André Antoine, *Chez les Turcs*, op. cit. Notons rapidement que c'est d'ailleurs cette forme qui apparaît la plus représentée *a posteriori* dans l'écriture de l'historiographie du théâtre des anciens pays de l'Empire Ottoman. Mais il s'agit d'un autre sujet.

<sup>833</sup> Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, Princeton, 1976.

<sup>834</sup> Voir notamment à ce sujet Irène Melikoff, « Recherche sur les composantes du syncrétisme alevi-bektashi », in *Studian Turcologica Memoriae Alexii Bombaci Dicata*, Instituto Universitario Orientale, Seminario di Studi Asitici, Series minor, XIX, Napoli, 1982.

branche spirituelle de l'Islam trouvant ses sources jusque dans le culte des ancêtres d'Asie Centrale<sup>835</sup> et marquant chaque geste et chaque mot de la vie quotidienne, à un point tel qu'il n'existe pas de différence structurelle possible entre l'univers du sacré et l'univers du profane<sup>836</sup>. La vie entière y est dominée par le principe de l'unité de l'existence (*tevhid*), selon lequel tout ce qui est dans le monde est une manifestation de l'unité du Créateur sous l'apparence de la multiplicité – ce que l'on appelle couramment « l'unité de la multiplicité et la multiplicité de l'unité. » (voir chapitre 1<sup>837</sup>). Ce principe domine l'ensemble des expressions artistiques vivantes traditionnelles, de telle sorte qu'elles ne s'adressent pas « à l'œil du corps, mais à l'œil du cœur », pour tous les membres d'une assemblée en présence, eux-mêmes assistant à ce que l'on pourrait qualifier d'épiphanie<sup>838</sup>. La forme est considérée comme la coquille, tandis que le fond – infini et immuable – en est le fruit qui y est contenu<sup>839</sup>. En ce sens, il n'existe pas de dialogue, de distinction entre acteur et spectateur, de division des espaces ou encore de récit, par exemple, dans la plupart des arts vivants traditionnels et des rituels de Turquie.

Or, le théâtre turc moderne, vient se placer, par rapport à ce terreau culturel, dans une opposition presque symétrique : distinction de la scène et de la salle, introduction de la notion de spectateur, consécration du théâtre comme un genre des arts spectaculaires, instauration de l'écrit dans les pratiques de tradition orale (nous y reviendrons), apparition du dialogue, professionnalisation des artistes, etc. De ce fait, l'on doit considérer que dans un sens, le théâtre turc moderne apparaît caractéristique d'une sécularisation des pratiques vivantes, ayant entraîné une division entre l'univers du sacré et l'univers du profane, dans l'expression orale.

Finalement et au vu de ces considérations, lorsqu'on déroule le fil de l'introduction rapide du théâtre dans la culture des Turcs, l'on se rend à l'évidence que cet art a été utilisé comme un outil politique et qu'il reste encore aujourd'hui au cœur des débats, dans ce même domaine<sup>840</sup>. Il a servi à *occidentaliser*, comme le dit Nergis Demirdağ, un mode de vie et une culture, puis à garantir le fonctionnement laïque de l'État républicain – avec ses apports positifs

---

<sup>835</sup> *Idem.*

<sup>836</sup> Voir notamment Altan Gökalp, *Têtes rouges et bouches noires*, Société d'Ethnographie, Paris, 1980.

<sup>837</sup> Pages 64-66.

<sup>838</sup> Nous renvoyons ici le lecteur à nos travaux précédents, *op. cit.*

<sup>839</sup> Altan Gökalp, *idem.*

<sup>840</sup> Par exemple, concernant la possible privatisation des Théâtres Nationaux, encore en débats au moment où nous écrivons ces lignes.

et négatifs dans la vie culturelle du pays. D'ailleurs, en dehors des Théâtres Nationaux et des institutions municipales, ainsi que le soulignera plus tard le professeur, il n'existe que très peu de compagnies et de théâtres indépendants dans le pays. De cette manière, nous percevons dès lors ici que par son histoire, le théâtre turc apparaît comme l'allégorie même d'un tiraillement culturel entre l'Europe occidentale et une culture complexe et orientale, ainsi que nous l'avons souligné, à la suite d'un processus d'imposition d'une forme à un public. Et selon Nergis Demirdağ, l'un des outils les plus puissants dans ce processus, est la mise en place d'un système de formation.

### **b. Du maître au Conservatoire**

Tout au long de l'échange, le professeur revient ainsi à plusieurs reprises sur l'importance, dans ce processus « d'invention » d'un théâtre national turc, de la création des conservatoires. À travers ce phénomène, l'on décèle, en effet, la manière dont a pu être mise en œuvre la formulation d'un système d'une part et l'ébranlement de tout un mode de vie et d'une culture d'autre part. Cristallisant de manière tout à fait exemplaire le passage d'une culture de tradition orale à un système écrit et rationnel, la transformation des modes d'apprentissage et des savoirs apparaît ainsi être l'une des pierres angulaires du processus que nous analysons ici. C'est pourquoi nous proposons, à présent, d'envisager rapidement le phénomène de l'apparition du théâtre turc sous l'angle de l'institutionnalisation de la formation des artistes.

Nergis Demirdağ le rappelle : avant l'introduction du système théâtral moderne, il n'existait pour ainsi dire pas de théâtre en Turquie. Ou du moins, nous l'avons dit, pas de théâtre tel qu'il serait considéré selon les critères européens<sup>841</sup>. C'est-à-dire que ce qui est qualifié couramment de « théâtre turc » correspond à un ensemble de formes familières à l'observateur européen et dont la seule particularité réelle est d'être exprimée en langue turque (dans la mesure où il s'agit soit d'œuvres étrangères traduites, soit d'œuvres écrites par des auteurs du pays selon les canons dramaturgiques importés). D'autre part, il existe une quantité

---

<sup>841</sup> Il a peu été écrit en français sur les diverses formes traditionnelles turques, en dehors des ouvrages encyclopédiques et des travaux d'Ève Feuillebois-Pierunek, in *Théâtres d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, chapitres XVI et XVII, consacrés à la Turquie. Et à l'exception de la rapide introduction de l'ouvrage dirigé par Béatrice Picon-Vallin consacré à Mehmet Ulusoy : *Mehmet Ulusoy, un théâtre interculturel*, L'Age d'Homme, Paris, 2010 et des parties consacrées à la Turquie dans les dictionnaires du Théâtre (celui de Patrice Pavis et celui de Michel Corvin). De notre côté, nous avons essayé de donner un succinct aperçu des formes dans notre article « Turquie : du théâtre importé aux traditions vivantes », in *La Scène mondiale aujourd'hui, des formes en mouvement* (dir. Françoise Quillet), L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 547-561.

difficilement dénombrable de traditions, qualifiées de « théâtres traditionnels » ou « théâtres populaires » pouvant prendre des formes diverses allant du conte traditionnel, aux formes d'improvisation à deux personnages, aux jeux d'ombres pour les formes urbaines, ou encore d'une immense variété de rituels et autres réjouissances rurales. Nergis Demirdağ le souligne ici : à partir du moment où le « théâtre turc » est consacré en tant qu'institution, ces formes traditionnelles sont reléguées en quelque sorte au rang du passé, de la *préhistoire* de la culture turque moderne – nous utilisons ce terme dans la mesure où, avec la modernité, est apparu un système de transmission des œuvres par écrit.

C'est ainsi que s'oppose un système de transmission passant du maître à l'apprenti aux contours extrêmement complexes et flous en apparence au sein des formes traditionnelles, à un système de formation rationalisé au sein des conservatoires. Cela est accompagné d'un phénomène de transformation du statut de l'artiste. Les modes de transmission des formes populaires varient en fonction du statut des artistes pratiquant chacune d'entre elles (rapport maître-disciple que l'on pourrait rattacher aux phénomènes d'apprentissage d'un artisanat pour les jeux d'ombres ou les contes, par exemple ; initiation ésotérique et confrérique pour les formes relevant de la pratique de certains rituels, d'autre part ; transmission orale entre les générations d'une même famille ou d'un même village, pour les formes relevant, enfin, de ce qui a été dénommé par la suite les « spectacles de villages » (*köy seyirlik oyunları*)<sup>842</sup> ; mais ils ont tous le point commun d'appartenir à un système oral – qui les relègue au passé *préhistorique* de la culture turque moderne. D'un autre côté, ainsi que le rappelle Nergis Demirdağ, l'enseignement dans les nouveaux Conservatoires est littéralement calqué sur le modèle français, avec l'inclusion d'un programme presque similaire à celui dispensé au Conservatoire de Paris.

Nous soulignerons, ainsi, l'importance donnée à partir de cette période, à l'écriture et à la lecture des textes. Si certaines des formes traditionnelles étaient fondées sur un système de canevas (*Hacivat-Karagöz, Orta oyunu*) dont plusieurs ont été écrits<sup>843</sup>, il est nécessaire d'indiquer que le statut du texte écrit n'est pas toujours celui du texte destiné à être lu, dans la transmission traditionnelle en Turquie – c'est-à-dire qu'un texte écrit permet de garder une trace, peut être conservé et vénéré d'une manière tout à fait exceptionnelle, même par des

---

<sup>842</sup> Metin And, *op. cit.*

<sup>843</sup> Voir notamment Abdülhakir Emeksiz, *Orta Oyunu Kitabı*, Kitapevi, Istanbul, 2001 et Cevdet Kudret, *Karagöz*, YKY, Istanbul, 2004.

personnes illettrées, par exemple<sup>844</sup> – c’est pourquoi il faut considérer avec prudence l’objection qui consisterait à soutenir que certaines des formes auraient pu être transmises par écrit. Cela peut être vrai mais pas nécessairement ou pas totalement, dans la mesure où l’existence d’un manuscrit ne nous permet pas toujours d’être renseignés sur le niveau d’alphabétisation de ses utilisateurs et sur l’usage qui était fait des manuscrits (même entre un maître et son élève).

En revanche, la formation au sein des Conservatoires devient savante, on le voit à travers le discours de Nergis Demirdağ, dans la mesure où elle présente, notamment, la manière dont des liens sont tissés entre la connaissance érudite de l’histoire, de la politique et celle de la musique (avec apprentissage du solfège), ou de la théorie, à tel point, même que certaines disciplines sont enseignées dans les langues européennes (notamment le chant). Pourtant, ce nouveau programme peut susciter *a posteriori* quelques interrogations : tout d’abord, qui étaient les professeurs, s’il n’existait pas de théâtre de ce type dans le pays auparavant? – En réalité, dans les premiers temps, ainsi que Nergis Demirdağ l’a souligné, les professeurs étaient des étrangers ou des turcs ayant vécu et ayant été formés à l’étranger<sup>845</sup>. C’est-à-dire qu’ici encore, l’on notera qu’il a été fait volontairement table rase des traditions, puisque les maîtres de celles-ci ont été évincés de l’institution théâtrale en construction. Cela est encore relativement le cas aujourd’hui, où l’on distingue, d’ailleurs, une classification entre les « maîtres » susceptibles d’enseigner : les professeurs de théâtre dans les conservatoires et les universités (au plan pratique et théorique), les professeurs de formes populaires (*folklor*) dans les conservatoires et universités, les « artistes nationaux » (*devlet sanatçıları*) maîtres homologués de traditions répertoriées et reconnues par le Ministère de la Culture et du Tourisme au sein d’un répertoire spécifique établi par des ethnologues.

Une question différente nous interpelle également ici, d’un autre côté : elle concerne l’utilisation même du terme « conservatoire », pour désigner des écoles qui n’ont pas vocation à « maintenir quelque chose »<sup>846</sup> mais à inventer une pratique, en reniant absolument toute forme d’héritage culturel vivant, en dehors de la langue – qui est elle-même polie par l’usage

---

<sup>844</sup> Nous avons largement étudié cette question dans notre travail sur *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d’Anatolie*, concernant notamment le statut du *Buyruk* de l’Imam Cafer, *op. cit.*

<sup>845</sup> Il s’agissait en particulier d’artistes arméniens dans un premier temps, puis juifs allemands dans un second temps. Voir notamment à ce sujet Metin And, *Türk tiyatrosunun evreleri*, *op. cit.*

<sup>846</sup> Définition de « conservatoire », dans l’index lexicographique du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/conservatoire> (consulté le 03 août 2014)

des médias et filtrée par l'adjonction de termes nouveaux, empruntés notamment au français – mais il s'agit d'un autre sujet.

Bien évidemment, à travers la confrontation entre la transmission traditionnelle et la formation institutionnelle des artistes, nous voyons se dégager un fort hiatus culturel entre ce qui appartient à une culture que l'on tâche de rendre archaïque d'une part et ce qui est la marque d'une culture tournée vers une prétendue ouverture et modernité d'autre part. À travers ce phénomène, c'est bien entendu un système de différenciation qui se trouve peu à peu mis à l'œuvre, là où aucun phénomène de la sorte n'était auparavant possible (l'on pourrait largement discuter ce point et cela serait d'ailleurs tout à fait intéressant. Mais sans vouloir entrer dans des généralités, soulignons cependant qu'il n'existait que des différences de forme liée à la richesse, entre la culture de cour, la culture urbaine et la culture rurale mais aucune différence de fond – la distinction entre ignorant et savant se trouvant alors reléguée à un niveau bien éloigné de nos cadres distinctifs européens contemporains). Et il nous semble particulièrement important ici de bien saisir que cette différenciation soudaine ne s'est pas faite dans la douceur.

Si les Conservatoires étaient destinés, en effet, à former les futures élites professionnelles de l'art, une éducation musclée du public a été également mise en place par les préfets et les autorités, sur le territoire. L'on se souviendra notamment des descriptions de représentations de pièces de Molière, où le public se trouvait « dressé » à réagir (assise, écoute silencieuse, rires, applaudissements) à coups de bâtons, dans la province de Bursa, notamment<sup>847</sup>.

C'est dans ces conditions qu'une nouvelle élite culturelle s'est créée et qu'une forme étrangère s'est imposée au public : c'est ainsi que l'on pourrait résumer l'inversion du rapport de transmission du savoir professionnalisé et des comportements nécessaires à la mise en œuvre de la représentation théâtrale moderne en Turquie. Finalement, le problème reste, au fond et toujours, la question de la définition identitaire d'une culture en mutation, dont le tiraillement entre Orient et Occident a été provoqué par cette intégration de moyens importés, comme le théâtre, afin de la représenter. Il s'agit, au fond, d'une question tout à fait cruciale aujourd'hui, alors que l'État remet en question l'existence et le fonctionnement des Théâtres Nationaux – les menaçant de privatisation, avec l'argument qu'ils ne représentent pas la culture des Turcs,

---

<sup>847</sup> Voir Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitapevi, Ankara, 1983.

mais uniquement celle d'une élite passagère, créée au temps de la laïcisation avec l'apparition de la République. Sans opposer si radicalement le peuple et l'élite républicaine, il conviendrait probablement de considérer de quelle manière cette rupture est intrinsèquement liée à une transformation de la perception même de ce que représente la tradition, dans ce contexte et de quelle manière celle-ci a évolué jusqu'à nos jours.

### c. Du rejet des traditions au *revival*<sup>848</sup>

L'un des effets majeurs, ainsi que nous l'avons souligné plus haut et que Nergis Demirdağ le laisse entendre, de cette invention d'un théâtre national turc, ayant impliqué, dans les premiers temps, un rejet particulièrement catégorique des éléments constituant la tradition, a pour effet quasi immédiat tout d'abord, la rupture de la chaîne transmissionnelle<sup>849</sup>. Ce qui, bien entendu, a pour conséquence l'effacement progressif des traditions théâtrales (ou proto-théâtrales<sup>850</sup>, selon le point de vue que l'on choisit d'adopter), à des degrés plus ou moins variés.

Si l'on considère le concept de tradition en général, du point de vue anthropologique, comme un tout ayant pour fondement l'articulation entre un contenu ésotérique et un ensemble de pratiques et/ou de supports transmissionnels symbolisant ce contenu, il apparaît ainsi que la rupture du rapport de transmission peut avoir pour conséquence directe la disparition des traditions, en leur fond, en leur forme, ou les deux. Rappelons, en effet, que la notion de tradition correspond à un processus de transmission (du latin, *transmittere* = mettre entre). Gérard Lenclud expose ainsi le concept de tradition comme étant caractérisé par un ensemble de principes transmissionnels :

« Ce qui caractériserait [la tradition] n'est pas seulement le fait qu'elle soit transmise mais le moyen par lequel elle a été transmise. Comme on le sait d'ailleurs, le terme 'tradition' vient du latin *traditio* qui désigne non pas une chose transmise, mais l'acte de transmettre. De manière générale, on peut dire qu'est traditionnel [...] ce qui passe de génération

---

<sup>848</sup> Terme emprunté à Jérôme Cler, *Musiques de Turquie*, Actes Sud Papiers/Cité de la Musique, Paris, 2000.

<sup>849</sup> Une nuance est évidemment à apporter ici, dans la mesure où nous savons que cette rupture n'est pas uniquement le fruit du transfert culturel et des phénomènes d'acculturation, provoqué essentiellement pour des raisons politiques. Dans le cas de la Turquie, l'exode rural et la transformation qui en résulte du paysage culturel et intellectuel urbain, notamment, joue un rôle tout à fait aussi important dans ce sens. Voir nos précédents travaux : *la Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie...*, *op. cit.*, et *La Musique alevi : tradition ou genre ?*, *op. cit.*

<sup>850</sup> Le terme lui-même est, bien entendu, discutable, car ainsi que le souligne Amos Fergombé, le préfixe semblerait renvoyer à une certaine hiérarchisation réductrice de l'art du théâtre. Voir Amos Fergombé, « Le théâtre : objet transversal ? », in *Art et savoir. De la connaissance à la connivence*, *op. cit.*, p. 307.

en génération par une voie essentiellement non écrite, la parole en tout premier lieu mais aussi l'exemple. »<sup>851</sup>

Dans le cadre de l'analyse des traditions, il semble, ainsi, nécessaire de distinguer l'ensemble des aspects du principe transmissionnel ayant valeur de référence : les sujets de la transmission (qui transmet à qui ?), l'objet de celle-ci (qu'est-ce qui est transmis ?) et enfin, le(s) moyen(s) mis en œuvre pour qu'elle soit opérante et considérée comme valable (comment est-ce transmis ?). Dans la création du théâtre turc, par oblitération des schémas transmissionnels traditionnels, nous assistons à une véritable rupture à tous les niveaux de cet ensemble de principes. C'est ainsi que d'un rapport de maître à disciple, se substitue, comme nous l'avons vu plus haut, un rapport de professeur savant, à élève futur professionnel (mais que l'on nomme par complaisance, à certaines occasions, un rapport de maître à disciple, qu'il ne faut pas confondre avec la relation transmissionnelle dans le cadre traditionnel). De même, l'objet de la connaissance se déplace : il ne s'agit plus de la diversité des formes spectaculaires ou rituelles ancestrales enseignées de manière singulière mais d'un théâtre uniforme, dialogué, mis en scène et littéraire, tirant ses sources en Europe. Enfin, les moyens de transmission trouvent un support écrit, là où la plupart se communiquaient oralement et au sein d'une institution étatique, là où ils se trouvaient donnés dans le rapport privilégié qu'imposait l'oralité.

Et c'est à l'intérieur de ce système institutionnel fraîchement constitué qu'apparaîtra, quelques décennies plus tard, une vague progressive de réappropriation de certaines des traditions auparavant déniées, sous l'impulsion des travaux du chercheur Metin And, dans les années 1980. Ce dernier, également spécialiste de l'histoire du théâtre turc, après avoir mené différentes enquêtes et réuni une très importante quantité de sources ethnographiques, a édité des ouvrages qui ont très profondément influencé la réappropriation des sources traditionnelles, comme part de l'héritage culturel des arts vivants de Turquie<sup>852</sup>. C'est à la suite de ses travaux que les formes traditionnelles ont pu être considérées comme partie intégrante de l'héritage théâtral turc. C'est notamment et particulièrement le cas du genre considéré comme le plus mineur : celui des « spectacles de village » (*köy seyirlik oyunları*), qui ont été intégrés à la culture théâtrale de Turquie grâce à l'apport théorique de Metin And, puis de son élève Nurhan

---

<sup>851</sup> Gérard Lenclud, « La Tradition n'est plus ce qu'elle était. Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°9, 1987, pp. 110-123.

<sup>852</sup> Citons notamment deux des plus importants d'entre eux : *Oyun ve Bügü. Türk kültüründe oyun kavramı* (Le Jeu et la magie. Le paradigme du jeu dans la culture turque), YKY, Istanbul, 1974 et *Ritüelden drama. Kerbela-Muharrem-Ta'ziye* (Du rituel à la dramaturgie. Kerbela-Muharrem-Ta'ziye), YKY, Istanbul, 2002 (rééd.).



Karadağ, notamment – ce dernier a ainsi tenté des travaux de reconstitution à l’Université d’Ankara, à travers la mise en scène de certains exemples qui auraient été recueillis sur le terrain par ses étudiants, à partir de 1983 (une nuance importante s’impose ici, dans la mesure où certains d’entre eux auraient affirmé avoir inventé des rituels afin de valider leur semestre, à l’époque<sup>853</sup>). Cette expression renverrait ainsi à un corpus multiple de rituels villageois, dont les racines seraient antérieures à l’islamisation des populations (magie, réjouissances populaires, rites liés au déroulement des saisons, etc.) et qui n’a pas encore été totalement répertorié à ce jour.

Au bout du compte, l’on assiste aujourd’hui, auprès du grand public, à une redéfinition de la fonction et des modes de représentation de certains de ces éléments traditionnels. Pour donner un autre exemple, la figure des marionnettes en cuir *Hacivat* et *Karagöz* est aujourd’hui abondamment utilisée comme symbole du jeûne du Ramadan, en Turquie, à tel point qu’on les retrouve jusque dans les matériaux publicitaires pour les denrées festives vendues durant cette période (spots télévisés, étiquettes de boissons, manifestations liées aux moments de rupture du jeûne dans les centres commerciaux des grandes villes, etc.)<sup>854</sup>. Pourtant, la disparition sans successeur de l’un des derniers maîtres-artisans facteurs des marionnettes de cuir, en novembre 2013 à Istanbul, n’a ému que le cercle très restreint de ses proches<sup>855</sup>.

Ainsi, et pour revenir à la question de la théâtralité, nous soulignerons particulièrement que cette réappropriation des traditions s’est effectuée et se fait encore, dans le cadre, tout à fait assimilé à présent, des principes régissant le théâtre turc moderne, à tel point que lorsqu’on évoque un *revival* des traditions – de la même manière que cela a été observé sur le plan musical<sup>856</sup> – il s’agit d’une remise au goût du jour d’éléments culturels qui ont été, à un moment donné de l’histoire, relégués au rang d’archaïsme. Ainsi, si l’on reprenait l’exemple du *Semah* (danse rituelle sacrée des Alevi-Bektaşî d’Anatolie), qui a été mis en scène par Nurhan Karadağ à l’Université d’Ankara à partir de 1983, l’on remarque qu’il devient typiquement, entre ses mains, un pur produit artistique, qui conduit à une adaptation voire à une transformation radicale du sens même de cette danse, prise hors de son contexte<sup>857</sup>. Et à travers le développement d’une

---

<sup>853</sup> Enquête de terrain, Ankara, 2008-2010.

<sup>854</sup> Enquête de terrain, Ankara, Istanbul, 2013-2014.

<sup>855</sup> *Idem*.

<sup>856</sup> Voir Jérôme Cler, *Musiques de Turquie*, op. cit.

<sup>857</sup> Notons en outre que le *Semah* alevi-bektaşî a été reconnu comme patrimoine immatériel de l’humanité par l’UNESCO en 2012. Il s’agit, à notre sens, d’une erreur d’avoir considéré cette danse extraite de son contexte

nouvelle définition de cette danse rituelle, envisagée désormais en tant que matériau esthétique, c'est la signification toute entière de la cérémonie initiatique dont elle est extraite pour être portée sur la scène qui est réévaluée, selon les nouveaux critères qui sont inhérents à la production culturelle et non plus *culturelle*. Par exemple, lorsque cette danse est réinventée en tant que matériau artistique, un triple niveau d'adresse dramaturgique est mis en œuvre :

- Il y a des exécutants – qui tiennent des rôles répartis selon les canons de la distribution théâtrale.
- Il y a des « figurants » – qui matérialisent les participants « plus passifs » de la cérémonie et dont la fonction dramaturgique principale est de peupler la scène et de rendre le spectacle plus réaliste.
- Il y a un public, l'exécutaire direct de l'action scénique.

Bien entendu, nous dénonçons tous ces éléments comme résultant du processus d'esthétisation, dans la mesure où ils ne font et ne peuvent fondamentalement pas faire partie du rituel originel<sup>858</sup>.

À l'heure actuelle, au vu de ces considérations, il apparaît donc que, plutôt que de parler d'un processus de réappropriation des traditions, il conviendrait probablement d'avantage d'évoquer un phénomène de réinvention des traditions, à partir des critères propres au théâtre moderne ou plutôt postmoderne (terme particulièrement à la mode aujourd'hui dans les couloirs des départements d'études théâtrales des universités turques). Un autre exemple, en ce sens, concerne les conséquences d'un *workshop* donné par un metteur en scène mondialement connu à l'Université d'Eskişehir, en avril 2007<sup>859</sup>. Durant cette rencontre, les étudiants en théâtre ont été encouragés par ce metteur en scène à présenter des éléments traditionnels issus des villages et des régions dont ils étaient originaires (chants, danses, etc.). Par la suite, la curiosité de certains d'entre eux a été attisée par cette rencontre, à tel point qu'une poignée de jeunes acteurs est partie à la découverte des traditions vivantes dans certaines régions de Turquie, selon une méthode plus ou moins ethnographique, afin de « récolter des matériaux » en vue de

---

rituel et de n'avoir pas labellisé pour la protéger l'ensemble de la tradition du *Ayn-i Cem*, dont elle constitue l'un des éléments. Dans cette perspective, nous voyons bien combien l'esthétisation peut porter non seulement à la confusion, mais aussi à la mise en danger d'un héritage culturel.

<sup>858</sup> Voir notre étude précédente : *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevi d'Anatolie mise en scène*, op. cit.

<sup>859</sup> Les observations qui vont suivre sont présentées ici à titre indicatif, d'après des notes d'entretiens prises entre 2007 et 2014, auprès de jeunes acteurs et actrices ayant participé à cet atelier. Il est possible que leurs souvenirs aient été transformés au fil du temps. Il n'en reste pas moins que les conséquences directes de l'atelier ne résident pas dans ce qui s'y est réellement passé, mais dans les échos que celui-ci a trouvés en ces jeunes artistes – et c'est précisément de ceux-ci que nous parlons.

productions théâtrales futures. C'est-à-dire que les éléments ethnographiques sont alors devenus l'objet, ou même plutôt l'outil permettant d'inventer des dramaturgies alternatives, dont certains des produits tournent actuellement dans le pays<sup>860</sup>.

Les artistes du théâtre turc moderne ne se sont pas uniquement ressaisis de leurs traditions moribondes afin de les apprendre, de les diffuser ou de les faire revivre pour elles-mêmes. Ils les ont également et surtout réinventées pour en faire un matériau artistique à même de nourrir leur production théâtrale. C'est-à-dire qu'ils n'ont pas tenté de rétablir ces dernières en leur système propre mais qu'ils les ont assimilées à la forme nouvelle. Pour appréhender cela, nous devons également prendre en compte le fait que le théâtre turc moderne suit encore les influences des grands noms de la scène occidentale et plus particulièrement, ces derniers temps, des représentants du courant de l'anthropologie théâtrale (Eugenio Barba, Jerzy Grotowski et Thomas Richards<sup>861</sup>). En somme, nous constatons que ce courant, en Turquie, a d'avantage eu tendance à pousser les artistes à réinventer leurs traditions et à les réadapter aux exigences de la nouvelle donne dramaturgique, qu'à s'y intéresser réellement pour ce qu'elles étaient. Au fond, dans ce sens, nous serons donc bien obligés d'admettre que ce qui apparaît comme la velléité d'un retour aux sources, n'est en fait qu'un moyen de nourrir une forme importée avec des matériaux non encore exploités et qui pourraient donner une « saveur locale » au théâtre en tant que produit global, en complément de la langue du pays elle-même.

Au cours de ce Chapitre, nous avons utilisé le prétexte d'une conversation s'étant tenue entre un professeur de pratique théâtrale d'une université turque et un groupe d'acteurs français en formation et en résidence en Turquie, pour aborder la délicate question de l'importation de modèles théâtraux dans un pays non-occidental et qui ne connaissait auparavant aucunement ce type de pratiques. Bien entendu, il s'agit d'un sujet extrêmement vaste, complexe et aux implications multiples, allant de l'historiographie à la politique ou même la géostratégie, en

---

<sup>860</sup> Nous pourrions ainsi donner l'exemple du spectacle *Tevhid/Oneness*, écrit et mis en scène par Şule Ateş (prod. Çağdaş Performans, İstanbul, 2010), ou encore des travaux expérimentaux en cours de Pinar Arık-Ateş.

<sup>861</sup> Suite à une enquête réalisée auprès de jeunes élèves de différentes universités turques (départements d'études théâtrales, section : jeu), ces derniers nous ont confié avoir assisté à plusieurs stages dirigés par un metteur en scène de réputation internationale et durant lesquels il leur avait été demandé de mener une sorte d'enquête ethnographique auprès de leurs familles, concernant différents rituels et chants traditionnels. De la même manière, notamment suite à la venue en Turquie, à l'occasion du projet *Tracing Roads Across*, en 2005, plusieurs étudiants turcs ont participé à des sélections organisées par le Workcenter of Jerzy Grotowski et Thomas Richards à Pontedera, revenant avec différents projets de création autour des chants et danses traditionnels de leurs pays. Sous l'influence de ce groupe, nous notons également l'éclosion dans le paysage théâtral istanbouliote, d'un certain nombre de créations modernes cherchant à réconcilier histoire personnelle, positionnement politique et héritage traditionnel familial (par exemple, notamment les dernières créations de Şule Ateş, 2010 et 2012).

passant par les systèmes transmissionnels et les phénomènes de réappropriation culturels – si l'on considère qu'il est valable de s'exprimer ainsi.

S'il n'y a pas eu véritablement de colonisation physique de ce pays (dans la mesure où l'épisode colonial qui suit la fin du premier conflit mondial est tout à fait négligeable en termes de temps, d'espace d'occupation et d'impact culturel direct sur les populations), il n'en reste pas moins que l'imposition forcée d'une nouvelle institution théâtrale et les méthodes de sa mise en œuvre, pose question en regard d'un phénomène que l'on pourrait qualifier de *néo-colonialisme* culturel.

Bien entendu, le choix de ce terme même interroge également, dans la mesure où il s'agit, pour certains penseurs, tels que Khwame Nkumrah<sup>862</sup> notamment, d'un phénomène s'étant substitué au colonialisme physique (et élargi à tout ce qui était généralement considéré comme le Tiers Monde dans un premier temps, puis les pays en voie de développement, dans un second temps) à partir de la période ayant suivi la fin de la Guerre Froide, tandis que pour d'autres, il s'agit d'un transfert pouvant s'effectuer à différents niveaux entre anciens Empires et anciennes colonies. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un terme qui nous semble tout à fait judicieux, pour dénoncer le rapport inégal résultant de ces pratiques « d'échanges » culturels, telles qu'elles avaient déjà été dénoncées par des chercheurs tels qu'Yves le Coadic :

« Plutôt qu'un échange (acte théoriquement multidimensionnel) qui 'devrait prévaloir sur le simple transfert qui risque d'entraîner des effets de domination', c'est une *importation* (acte économique et politique, néo-colonialiste) [...] qui est faite par le canal des cadre du pays, formés en Occident, qui jouent le rôle de relais dans la transmission des modèles techniques et culturels et par celui des nombreux coopérants [...] qui participent au démarrage des activités [...]. Ces vecteurs emportent avec eux un lourd bagage [...] qu'ils sont bien incapables d'adapter aux nécessités du pays. Mais est-il seulement adaptable ? »<sup>863</sup>

À travers le cas singulier de la Turquie, nous voyons alors se dessiner un jeu d'intentionnalités qui dépasse la simple question ontologique de l'outil théâtral envisagé en tant qu'art ou champ professionnel, dans la mesure où ce dernier rejoint des intérêts globalistes,

---

<sup>862</sup> Voir Khwame Nkumrah, *Neo-colonialism, the Last Stage of Imperialism*, PANAF, Accra, 1965

<sup>863</sup> Yves Le Coadic, « Coopération scientifique et technique et néo-colonialisme. Le développement du Tiers Monde a-t-il besoin pour se faire de la recherche scientifique et technique du monde occidental ? » in *Tiers Monde*, Année 1984, vol. 25, n°100, pp. 773-778.

ayant trait à l'économie et à la socio-politique. Et c'est précisément, à présent, à cet aspect du problème que nous consacrerons le chapitre qui suivra, afin de passer d'une rapide analyse singulière à un regard plus distancé, éloigné, prenant en compte les mouvements de propagation et de transmission du théâtre considéré en tant que genre universel, à travers le monde.



**Photographie 17 Séance de travail physique et théâtral.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 33x22cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 28 août 2013.

## CHAPITRE DIX

# LE MONDE DU THÉÂTRE GLOBAL ET DE SES SAVEURS LOCALES

Nous avons vu à travers l'exemple de la Turquie, développé dans le chapitre précédent, que les jeux d'influences à l'œuvre dans la construction du théâtre en tant qu'objet identitaire et culturel dans ce pays, font que celle-ci reste encore aujourd'hui artificielle, dans le sens où le regard des artistes et des « faiseurs » de la discipline apparaît résolument tourné vers l'Occident – selon un processus d'importation des pratiques, par le mécanisme que nous avons décrit. Cela s'observe tout aussi bien dans le cadre de la formation « Autonomie de l'Acteur », à une autre échelle. Ainsi, au cours du programme, les participants résident pour une certaine durée en Anatolie centrale<sup>864</sup>. Ils y rencontrent différents professionnels du théâtre dans le pays (enseignants-chercheurs, étudiants, acteurs, critiques, principalement)<sup>865</sup>, ainsi que des artistes traditionnels. De ce fait, ils sont amenés, d'une manière presque *naturelle* en raison d'une ressemblance induite entre le théâtre « d'ici » et de « là-bas », à effectuer des remarques et des comparaisons, entre leurs habitudes praxiques et théoriques, d'une part, et ce qu'ils constatent sur le terrain étranger, d'autre part.

À travers ce nouveau chapitre, il s'agira d'envisager ce que cette résidence et le choc culturel qu'elle a occasionné pour le groupe des stagiaires ayant participé à la session de 2013, ont provoqués en termes de réflexions sur la profession elle-même, envisagée non pas

---

<sup>864</sup> Rappelons que ces résidences se déroulent dans la région de Nevşehir : la Cappadoce. Bien que la région connaisse une fréquentation touristique internationale extrêmement importante, les populations locales, réparties dans différents villages (Göreme, Uçhisar, Ortahisar, Mustafapaşa/Sinasos, Ürgüp, etc.) restent tout à fait attachées au mode de vie traditionnel. Aucune étude détaillée n'a encore été réalisée dans la région concernant notamment les aspects relatifs aux influences croisées du tourisme international et des modes de vie locaux – il s'agit d'un tout autre sujet, qui demanderait à être traité à bien des plans.

<sup>865</sup> De 2006 à 2012, notamment, un partenariat était engagé avec certains professeurs venus d'Ankara. Ces derniers participaient à certaines activités en Cappadoce durant 2 à 5 jours, accompagnés de groupes d'élèves et proposaient en fin de rencontre une discussion (sous forme de table-ronde ou de discussion informelle et ouverte) avec les stagiaires français et leurs élèves turcs.

uniquement dans une perspective bilatérale franco-turque, mais aussi d'une manière plus générale, dans une extrapolation concernant le théâtre envisagé à l'échelle du phénomène d'expansion culturelle qu'il représente. Car, ainsi qu'Ève Feuillebois-Pierunek le souligne :

« Au fur et à mesure que l'on découvrait les traditions théâtrales du monde, la diversité des cultures et des phénomènes socio-religieux a entraîné des divergences d'appréciation sur le degré de théâtralité de ces manifestations. »<sup>866</sup>

C'est pourquoi nous proposons de revenir à présent à un regard plus global et de croiser les déductions et observations que nous tirerons d'un échange entre les participants et formateurs de la session 2013<sup>867</sup>, avec une observation réalisée à partir d'une méthode cartographique, nous permettant de reposer la question des transferts culturels à l'échelle du monde, cette fois<sup>868</sup>.

---

<sup>866</sup> Ève Feuillebois-Pierunek, « Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ? », in *Théâtres d'Orient : traditions, rencontres, métissages, op. cit.*, p. 25.

<sup>867</sup> Voir « Le gel de la vie dans le théâtre global », pp. 449-451, tome 2.

<sup>868</sup> Pour ce chapitre, nous avons réalisé des cartes synthétiques retraçant dans leurs grands traits les développements du théâtre dans chacun des pays représentés par une ambassade ou une délégation à Paris, en 2014. Par la suite, nous avons opéré par échantillonnage (en nous basant sur les premiers résultats que nous ayons obtenus), pour établir les cartes qui seront présentées au cours de ce chapitre). Bien entendu, il faudra garder à l'esprit qu'il s'agit ici d'une esquisse, incomplète et encore approximative, qui mériterait sans doute d'être développée, dans le cadre de la préparation d'un atlas mondial du théâtre, par exemple. Afin de réaliser ces documents, nous avons croisé deux méthodes. La première a été mise en œuvre entre 2012 et 2013 et consiste en une enquête par voie électronique, menée directement auprès des ambassades et délégations nationales des pays présents sur notre liste. Toutes n'ayant pas répondu, ou ayant répondu partiellement, nous avons complété l'enquête ainsi menée par une lecture de sources encyclopédiques en langue française et anglaise. Suite à cette enquête, nous avons réalisé un tableau de synthèse répertoriant l'historique du théâtre occidental dans les pays recensés, ainsi que les auteurs principaux, la langue principale des répertoires, notamment. C'est à partir de ce tableau de synthèse que nous avons élaboré ces cartes, qui demanderaient, bien entendu, à être affinées dans le cadre d'un travail plus poussé sur la question – Elles nous ont permis d'élaborer une esquisse de réflexion, que nous soumettons ici dans ce chapitre, même si nous en reconnaissons toutes les limites, en raisons du fait que cela demanderait une étude très large, qui ne pourra être vraisemblablement sérieusement menée à titre individuel. De cette manière, nous avons pu visualiser, d'un point de vue chronologique comme d'un point de vue formel et esthétique, notamment, de quelle manière se détaille le théâtre et sa pratique dans le monde, d'une part et nous avons pu dresser à partir de ce tableau, différentes cartes appuyant l'analyse que nous effectuerons à présent.

Cette enquête a été complétée par un travail de classement linguistique, consistant en un recensement des mots utilisés pour désigner le théâtre en général (à l'exception des formes singulières et traditionnelles), dans les différentes langues du monde, ainsi que la formulation des répertoires en termes de langues dominantes par pays. Enfin, un troisième axe de notre enquête nous a conduits à établir une carte des centres représentants, affiliés ou associés à une ou plusieurs organisations internationales théâtrales dépendant de l'UNESCO. Bien entendu, l'ensemble des données que nous avons réunies ici ne présente ni un caractère exhaustif, ni n'est suffisamment détaillé pour permettre de poser les bases d'une véritable analyse approfondie du théâtre dans la perspective postcoloniale à l'échelle du monde. Notre tentative ne peut et ne devra être considérée, en ce sens, que comme l'esquisse d'une possible réalisation future, qui demanderait certainement bien plus de considérations et de temps que nous n'avons été en mesure d'en accorder ici. En ce sens, le terrain de questionnement que nous ouvrons à travers ce chapitre, et plus largement à travers cette section, nous semble apparaître comme un espace de recherche encore assez vierge dans le champ des études théâtrales ou même de la recherche interdisciplinaire (pouvant croiser



Ce que nous tâcherons de voir, à travers ce chapitre, concerne trois angles d'approche différents de ce que l'on pourrait qualifier de « vagues de théâtralisation » des continents et des pays : selon un regard historiographique dans un premier temps, par noyaux et flux selon un point de vue géographique en second lieu, et enfin, dans la perspective du jeu des intentionnalités mises à l'œuvre à travers les mouvements qui se dessinent alors. C'est ainsi que nous tâcherons ici de broser à grands traits le tableau de l'art du théâtre globalisé à travers son expansion dans le temps, l'espace et les mentalités, afin d'observer comment ces mouvements complexes nous renseignent d'une autre manière sur ce qu'est le théâtre professionnel aujourd'hui, non plus en tant qu'idéal ou que phénomène envisagé dans la sphère de l'indivualité mais en tant que partie d'un état de faits socio-culturel, qui englobe bien d'autres processus à l'œuvre – comme des mouvements géopolitiques, économiques, identitaires, par exemple.

- **La standardisation du théâtre dans le monde**

Il est frappant que les participants à la session 2013 de retour à Paris après plusieurs semaines de résidence en Turquie, apparaissent, en tout premier lieu, marqués par le contexte de vie proposé par les organisateurs du stage : une zone rurale<sup>869</sup>, une vie quotidienne en harmonie avec celle des populations locales. De ces constats, ils tirent la conclusion que l'art qu'ils pratiquent devrait idéalement « se développer en harmonie totale avec le contexte dans lequel nous vivons »<sup>870</sup>. Paradoxalement, ils constatent qu'une telle homogénéité entre l'existence quotidienne et la pratique artistique ne leur paraît pas exister en France, au point de dénoncer une « dégénérescence » de la vie et de l'art du théâtre, une « matérialisation » des valeurs de la vie, comme si celles-ci y avaient été « gelées », « congelées ». Pour finir, ces derniers évoquent leur désarroi devant l'absence d'éléments de savoir et de vocabulaire existants pour désigner ce constat lui-même.

À travers leurs remarques, que nous avons résumées ici brièvement, l'on voit se dessiner, dans les discours de ces acteurs, une faille entre ce qu'ils qualifient « d'occident / de théâtre occidental » et ce qu'ils ont constaté en Turquie, qu'ils appellent plus généralement « la vie /

---

études politiques, anthropologiques, théâtrales, à travers le spectre du post-colonialisme et des *gender studies*, par exemple) et qui demanderait à être poussé plus avant, à bien des titres.

<sup>869</sup> Une maison dans le village d'Ortahisar, Ürgüp, Nevşehir (Turquie).

<sup>870</sup> « Le gel de la vie dans le théâtre global », *op. cit.*

l'unité de la vie ». Sans les opposer d'une manière radicale, ils semblent, en réalité, considérer qu'il existerait une vie « gelée » et une vie « fraîche » : la première se trouvant conservée en l'état mais sans trace de vie (ce que l'une des participantes considérera comme étant une « dégénérescence ») et l'autre se trouvant existante mais non nécessairement reconnue comme appartenant au monde du théâtre (ce qu'une autre participante rappellera également, lorsqu'elle annoncera : « C'est une question d'observation : de se dire que c'est là mais qu'on ne le voit pas, parce que ce n'est pas particulièrement pointé du doigt »). Au bout du compte, bien que leurs observations soient relatives à une expérience donnée, dans un temps et un lieu donné (ou plutôt une bilocalisation entre Paris et l'Anatolie Centrale), nous pensons qu'il est important de saisir en quelle mesure, pourquoi et avec quelles implications en termes analytiques ces remarques peuvent s'étendre à l'échelle du monde globalisé. Car finalement, à travers ces constats, il paraît se dégager d'une manière tout à fait évidente que ce qui fait du théâtre un théâtre « congelé », pour reprendre l'expression proposée par eux, semble totalement et inextricablement lié à ce que nos protagonistes nomment « la vie commune, unitaire » et que la culture occidentale aurait « morcelée », « en des corridors séparés ».

Afin de pousser la réflexion de nos locuteurs et de l'élargir, nous préciserons qu'à des fins analytiques nous avons, parallèlement à l'observation de nos acteurs de terrain, établi des cartes géographiques de synthèse permettant d'obtenir un aperçu global des flux et des mouvements de ce que nous avons nommé « théâtralisation » des pays à l'échelle du monde. Nous avons choisi d'utiliser ce terme dans une acception différente de celle que l'on a l'habitude d'utiliser, dans la mesure où il nous permet d'appréhender de manière vive un phénomène souvent considéré comme une évidence telle qu'il semblerait jamais n'y avoir besoin d'en parler : c'est-à-dire l'apparition (que l'on pourra qualifier selon les contextes d'importation ou d'imposition) du phénomène théâtral, sous l'influence ou grâce à la rencontre (ou à l'assimilation) de deux ou de plusieurs cultures, soit de manière unilatérale, soit dans des flux de réciprocité, soit par la force ou par une lente acculturation selon les pays, les modes de transfert et les époques. Le terme de « théâtralisation » permet avant tout de souligner le caractère réfléchi et non nécessairement spontané d'un phénomène plus large, résultant d'une rencontre ou d'un choc entre des cultures, puis de l'appropriation progressive ou du rejet de celui-ci. Parler de « théâtralisation », enfin, nous semble permettre de renvoyer à une image qui est celle de la mise en scène des cultures par elles-mêmes, par des éléments tout à fait divers ainsi que nous le verrons et qui ouvrent la voie à des identités en construction, ou en reconstruction, pour s'affirmer vis-à-vis de leur nation, tout autant que de la scène internationale

– et cela pour diverses raisons, que nous tâcherons de cerner synthétiquement en seconde partie de ce chapitre.

Nous avons donc quatre cartes distinctes, concernant les flux de théâtralisation par époques et par répartition institutionnelle<sup>871</sup>:

- la première carte<sup>872</sup> concerne les flux de théâtralisation par époque pour la période précédant le XVIII<sup>e</sup> siècle,
- la seconde carte<sup>873</sup> concerne le même phénomène pour la période du XIX<sup>e</sup> siècle,
- la troisième carte<sup>874</sup> concerne les mêmes flux pour le XX<sup>e</sup> siècle,
- la dernière carte<sup>875</sup>, montre la répartition des centres représentants et associés aux organisations affiliées à l'UNESCO (Institut International du Théâtre, ASSITEJ, AITU, AITA, etc.) depuis la fondation de l'Institut International du Théâtre en 1948<sup>876</sup>.

La raison de ce découpage en quatre cartes est la suivante : ainsi que nous le constaterons lors de l'analyse, les raisons et les modes d'exportation (ou transformation) des théâtres dans les pays concernés changent selon ces phases :

- avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre occidental est avant tout exporté depuis les lieux d'hégémonie culturelle et les Empires vers leurs zones d'influence et leurs dépendances.
- Au XIX<sup>e</sup> siècle parallèlement au phénomène historique de l'apparition des nationalismes, les flux de théâtralisation se concentrent de manière plus locale, comme le ressaisissement de cette forme artistique par les populations des pays.
- Enfin, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, deux éléments sont à prendre en considération, nous semble-t-il : les phénomènes de décolonisation, ainsi que les phénomènes culturels postcoloniaux (ce qui explique la nécessité de deux cartes distinctes) – nous reviendrons sur le sujet.

---

<sup>871</sup> Cartes β 1 et 2, pp. 302-303.

<sup>872</sup> Carte α-1, p. 300.

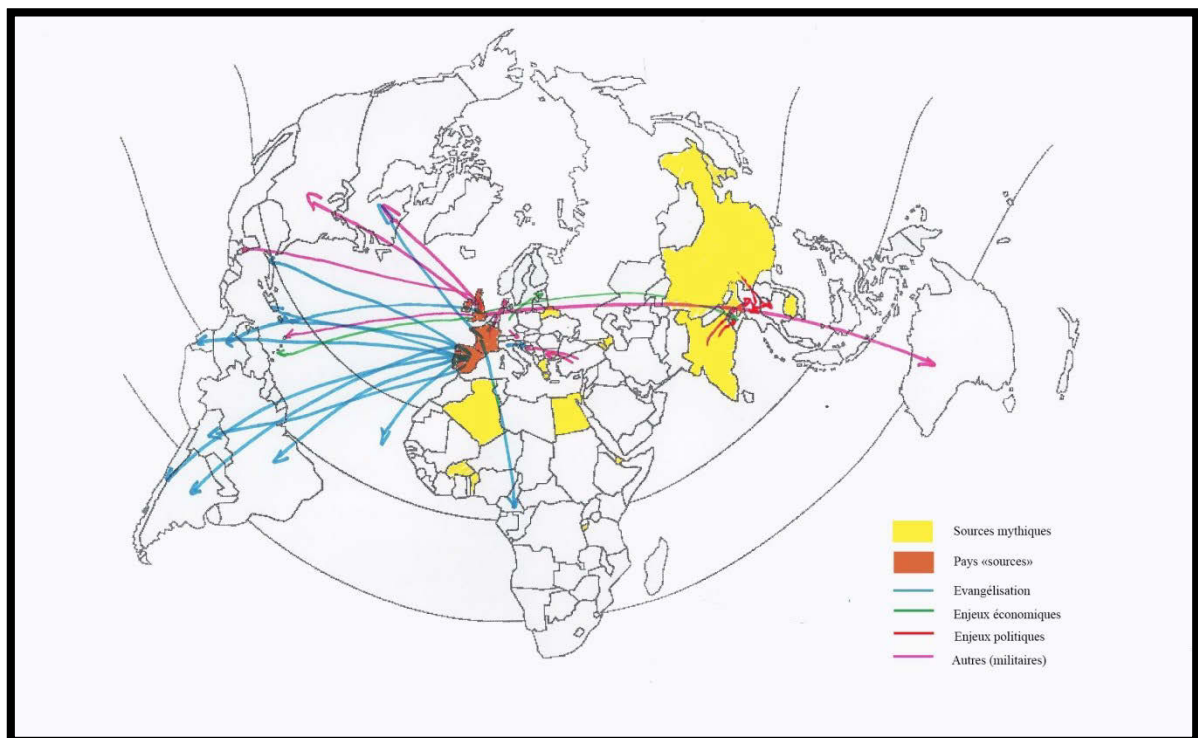
<sup>873</sup> Carte α-2, p. 300.

<sup>874</sup> Carte α-3, p. 301.

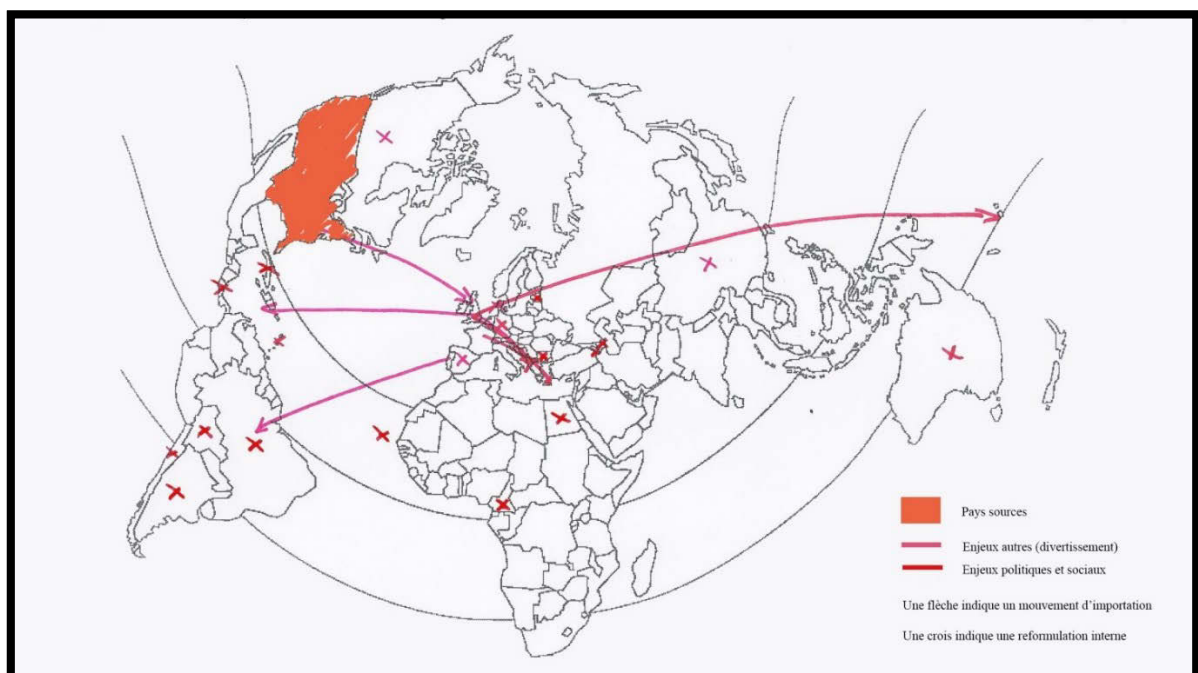
<sup>875</sup> Carte α-4, p. 301.

<sup>876</sup> Voir <http://www.iti-worldwide.org/history.php>, consulté le 05/04/2014.

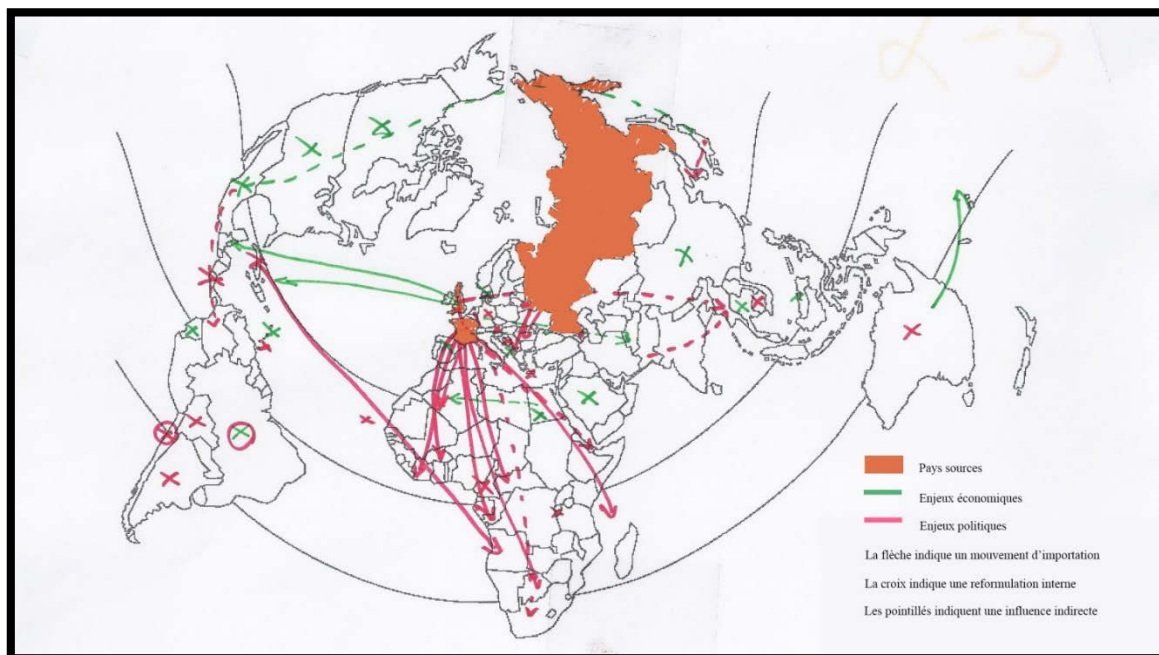
**Carte a-1 : Exemples de flux de théâtralisation avant le XVIII<sup>e</sup> siècle**



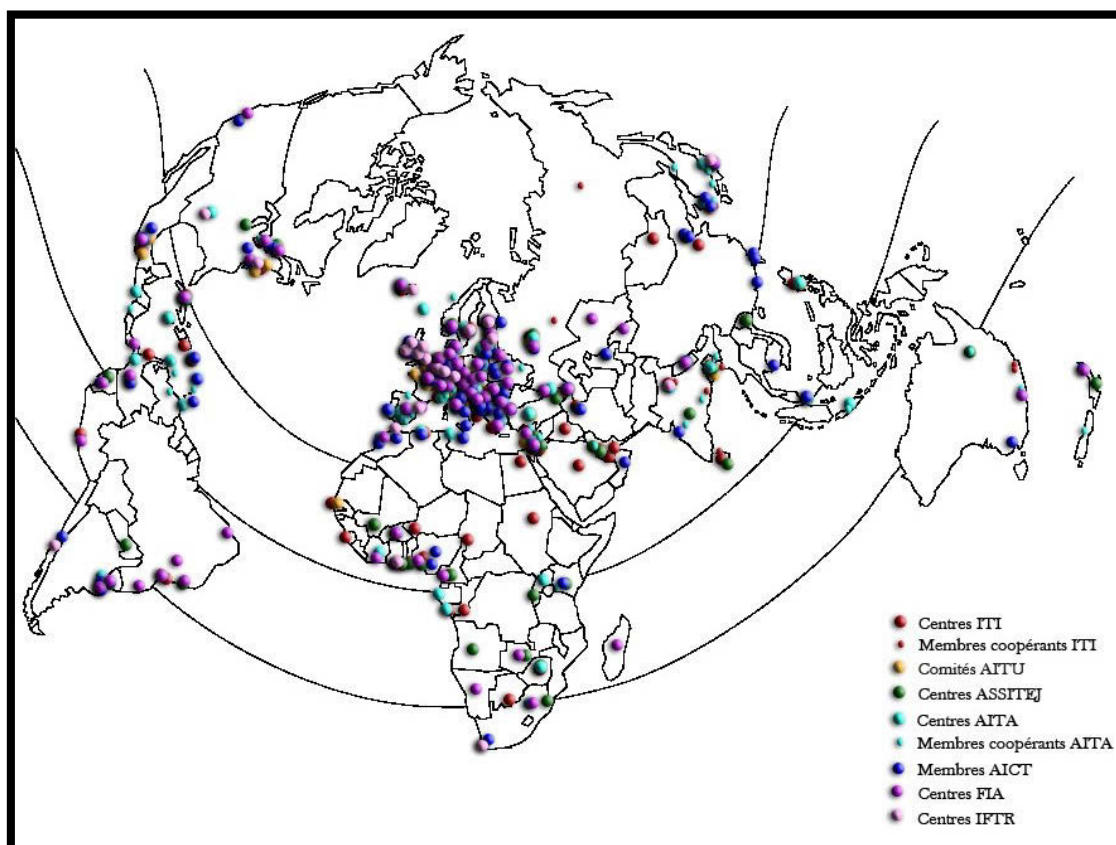
**Carte a-2 : Exemples de flux de théâtralisation au XIX<sup>e</sup> siècle**



Carte a-3 : Exemples de flux de théâtralisation au XX<sup>e</sup> siècle



Carte a-4 : Répartition des centres ITI dans le monde



Cette approche nous permet, bien entendu, d'une manière évidente, de croiser tout d'abord ces flux de théâtralisation avec l'histoire internationale, notamment dans la perspective coloniale, commerciale, politique, néocoloniale, etc. Mais, ainsi que nous le verrons en seconde partie de ce chapitre, la systématisation de notre enquête (même partielle) et la synthétisation des résultats nous permettent également de remarquer des flux plus inattendus, qui pris de manière isolée, pourraient, à première vue, sembler singuliers mais, lorsqu'ils sont envisagés dans le contexte global, apparaissent comme la manifestation de jeux et d'enjeux géostratégiques bien plus complexes que les apparences ne pourraient le laisser supposer. À titre d'exemple, nous pourrions citer l'influence du théâtre cubain sur la culture angolaise<sup>877</sup> ou encore, l'exportation toute nouvelle des éléments de folklore turc en Somalie<sup>878</sup>.

À travers ces cartes, il nous est aisé de repérer les mouvements de flux et de reflux effectués entre les cultures dites « occidentales » et les cultures dites « non-occidentales » dans une perspective *post* et *néocoloniale*. Dans un premier temps, avant même d'entrer dans une analyse plus détaillée, nous noterons que le monde du théâtre semble apparaître, d'une façon évidente, comme étant divisé entre un noyau extrêmement dense et puissant, localisé en Europe occidentale (notamment en France, Grande-Bretagne, Espagne et Italie, d'une part et Russie occidentale, d'autre part) et le reste du monde, qui subit une influence culturelle, à divers titres et par vagues successives (que nous pourrions qualifier de *directes*, lorsque les formes théâtrales sont importées par des groupes de colons, de marchands ou de militaires, par exemple, *d'indirectes* lorsqu'elles sont introduites par des groupes ayant séjourné dans des pays sources ou de *spontanées*, lorsqu'elles sont reformulées par des groupes de générations ultérieures se ressassant de l'objet théâtral pour différentes raisons). Dans un second temps, se détache un mouvement de reflux vers les pays d'Europe occidentale, de la part de certains pays non-occidentaux (pour différentes raisons, que nous tâcherons de voir par la suite). Mais l'on remarquera que ces deux mouvements sont à relativiser en raison de l'existence d'autres grands pôles d'influence que sont l'Empire Ottoman (jusqu'à son effondrement au début du XX<sup>e</sup> siècle), l'extrême orient (et plus particulièrement la Chine et l'Inde) et les États Unis d'Amérique (plus précisément à partir du XIX<sup>e</sup> siècle)<sup>879</sup>.

---

<sup>877</sup> Voir notamment « History of the new Angola theater », <http://www.newangolatheater.com>, consulté le 06/08/2014, ainsi qu'un article de Julien Mallet, « Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola », in *L'Homme et la société*, n°126, 1997, *Musique et société*, pp. 37-48.

<sup>878</sup> Pour un aperçu global des relations turco-africaines, voir [http://www.mfa.gov.tr/les-relations-entre-la-turquie-et-l\\_-afrique.fr.mfa](http://www.mfa.gov.tr/les-relations-entre-la-turquie-et-l_-afrique.fr.mfa), consulté le 06/08/2014.

<sup>879</sup> Voir cartes α 1 à 3, pp. 300-301.

Ces mouvements complexes n'ont pourtant qu'une influence relative sur la constitution des répertoires (particulièrement en leur aspect linguistique et formel), notamment dans la phase de reflux, puisque, ainsi que nous le constatons lors d'un premier aperçu global des cartes du groupe  $\beta$ <sup>880</sup>, la répartition linguistique des dénominations de formes et des langues dominantes dans les répertoires semble rester tout à fait liée aux premiers flux d'exportation du théâtre de l'Europe occidentale vers le reste du monde. Bien entendu, la réalité sera plus complexe à cerner, à mesure que l'on entrera dans les détails des formes théâtrales et des dominances linguistiques par aire, par pays et par région : nous n'avons pu nous y pencher sérieusement dans l'étude qui fait l'objet du présent chapitre et cela demanderait probablement à être creusé dans un travail collectif et de fond, sur ces questions.

Ce que nos cartes ne permettent également malheureusement pas de visualiser (car elles ne permettent que d'avoir un aperçu très général sur ces questions) concerne la partie extrêmement complexe, car infiniment diverse (et de fait, pas toujours suffisamment renseignée dans le cadre de notre démarche), de la multiplicité des formes précédant les échanges internationaux ou n'ayant pas subi d'influence ou de transformation directe (ou ayant subi d'autres types de transformations), suite à ces échanges (notamment, au titre de nombreuses formes traditionnelles dans leur extrême variété et complexité), car il est difficile de savoir précisément dans quel « compartiment » elles pourraient être considérées<sup>881</sup>. Ainsi que l'une des participantes à la session 2013, le soulignait elle-même : « Ce n'est ni totalement de l'ordre de la vie, ni totalement de l'ordre du théâtre au sens où on l'entend ici, parce que dans ce cas, art et vie sont indissociables »<sup>882</sup>. Nous avons volontairement omis cet axe d'analyse, dans la mesure où il ne pourrait paraître significatif des flux de théâtralisation dans une perspective globale qu'à travers deux filtres principaux.

Le premier concerne les pays dans lesquels une source mythique ou proto/préhistorique est évoquée en tant que commencement de l'art théâtral national (selon des fondements avérés, inventés ou non suffisamment vérifiés) et qui originerait le théâtre ou les sources traditionnelles

---

<sup>880</sup> Voir pp. 302-303.

<sup>881</sup> Le cas tibétain étudié par Nathalie Gauthard, par exemple, reflète particulièrement l'extrême complexité que peut revêtir ce type de phénomènes. Voir Nathalie Gauthard, « L'Epopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation », *op. cit.*, pp. 180-184.

<sup>882</sup> Voir « Le gel de la vie dans le théâtre global », *op. cit.*

sur le territoire lui-même<sup>883</sup>. Nous avons représenté ces pays sur la carte  $\alpha$ -1, en jaune et nous verrons rapidement à quoi leur répartition fait référence en termes analytiques. Cette distinction nous permet notamment de visualiser la différence ou l'adéquation entre ces pays, faisant remonter l'histoire de leur théâtre à des origines mythiques ou proto/préhistoriques et ce que nous appelons les pays « sources », ayant eu une influence sur la constitution des théâtres dans d'autres pays du monde. Le second filtre concerne la présence sur chaque territoire de traditions théâtrales ou rituelles encore vivantes. Mais l'étude de celui-ci demanderait une approche ethnographique bien plus détaillée que nous ne sommes en mesure de le réaliser dans le cadre qui nous occupe à présent, d'une part, et d'autre part, qui demanderait probablement d'élargir très fortement les limites structurelles que nous utilisons de manière conventionnelle pour considérer le théâtre en tant que genre, à l'échelle globale<sup>884</sup>.

Enfin, bien entendu, rappelons qu'une approche du théâtre à l'échelle globale ne peut faire abstraction des apports considérables de Patrice Pavis en ce domaine, qui a distingué six aspects du théâtre dans la perspective interculturelle : le théâtre interculturel, le théâtre multiculturel, le collage culturel, le théâtre syncrétique, le théâtre postcolonial et le théâtre du « quart-monde »<sup>885</sup>. Mais si ces catégories permettent d'obtenir un aperçu du visage du théâtre global à l'époque contemporaine, il nous semble qu'il est tout d'abord de première importance d'envisager de quelle manière un tel découpage a été rendu possible, à travers l'étude de ce que nous avons nommé les « flux de théâtralisation ». Ceux-ci se développent selon un découpage dans le temps, dans l'espace et par jeux d'intentionnalités, jusqu'à constituer le visage de l'art dramatique sur le modèle occidental par répartition linguistique des répertoires et des perceptions, synthétisé à travers le jeu de cartes  $\beta$  en particulier, ainsi que par les mouvements

---

<sup>883</sup> Nous faisons allusion ici à l'histoire du théâtre telle qu'elle est présentée de manière « officielle » et qui fait donc parfois abstraction des formes traditionnelles dans l'histoire du théâtre du pays, selon que ces formes sont reconnues comme « théâtrales » ou non, par les autorités (savantes ou politiques). Une étude plus approfondie au niveau ethnographique permettrait sans aucun doute de démontrer qu'il existe des formes théâtrales trouvant leurs origines dans des récits mythiques dans presque tous les territoires – mais cela n'est qu'une supposition et reste en dehors de l'étude que nous tâchons de mener ici.

<sup>884</sup> À ce sujet, d'ailleurs, nous nous permettrons d'ouvrir une parenthèse. Nous n'avons considéré dans le cadre de cette enquête, que le théâtre tel qu'il était présenté, pour chaque pays, dans les discours que nous qualifierons d'officiels, soit parce qu'ils ont été validés par une autorité scientifique (dans le cadre d'une publication universitaire ou savante généraliste) ou par une autorité politique (dans le cadre d'une présentation élaborée par un ministère, un office de tourisme ou une institution internationale). C'est pourquoi de nombreuses nuances devront être apportées à notre présente aperçu, qui ne peut, nous l'avons dit, être considéré comme exhaustif, dans ce sens et qui appellerait à être approfondi sur bien des points (histoire de l'esclavage, relations avec les religions locales et imposées, traditions et rituels, histoire du tourisme ou encore du *show business* par exemple – mais il s'agit de nouvelles perspectives qui demanderaient à être croisées avec l'histoire des spectacles et de ce que l'on nomme « théâtre » à l'échelle-monde : c'est un autre sujet).

<sup>885</sup> Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, op. cit., pp. 8-10.



de reflux propres aux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. C'est ce que nous proposons de voir à présent plus en détails, à travers la seconde partie de ce chapitre.

### **a. Des sources aux premiers échanges**

Considérons en premier lieu et tout particulièrement la carte  $\alpha$ -1<sup>886</sup>. Cette dernière permet d'établir plusieurs constats, relatifs, d'abord, à une double distribution des sources, dans leur constitution et mythologie propre d'une part, ainsi que la distinction entre celles d'entre elles qui représentent une source que nous nommerons « directe » (par un caractère mythique ou historique) et une source « indirecte » (par un caractère d'influence et/ou d'expansion, notamment à travers la colonisation ou les échanges commerciaux). Nous établirons également, grâce à cette carte, un constat concernant les différentes formes d'expansion du théâtre par zones d'échanges (à ne pas confondre avec une étude dérivée des *area studies*, puisque ces zones d'influences seraient alors uniquement envisagées selon les points de départ des Empires coloniaux<sup>887</sup>) et nous élargirons, enfin, ce constat géographique à une réflexion, sur l'implication de différentes intentionnalités liées à l'exportation de modèles théâtraux, selon les zones « sources » et les zones « cibles ».

Considérons tout d'abord quelques pays se prévalant d'une origine mythique, proto/préhistorique de leur théâtre. La première des observations que nous pourrions émettre, après un regard sur la carte, concerne le fait que ces pays sont extrêmement divers et répartis sur différents territoires (de la Grèce à l'Inde, en passant par l'Égypte, l'Arménie ou encore Djibouti, par exemple). Rappelons encore une fois que nous n'avons reporté ici que des pays qui se réclament d'un tel héritage (selon des sources officielles), ce qui est différent d'un classement par sources avérées et vérifiées que nous n'avons pas entrepris ici. À travers le cas de pays comme l'Algérie ou l'Égypte, par exemple, nous constatons que le positionnement impliquant le rattachement de l'historiographie du théâtre à une période préhistorique pour l'Algérie (pétroglyphes de Tassili)<sup>888</sup> ou antique pour l'Égypte (papyrus et peintures funéraires)<sup>889</sup>, même si celle-ci peut être réelle, nous renseigne sur deux points fondamentaux :

---

<sup>886</sup> Page 300.

<sup>887</sup> Le terme est anachronique, mais nous avons choisi de le conserver dans la mesure où notre étude reste transversale, d'un point de vue chronologique.

<sup>888</sup> Voir notamment, Rachid Bencheneb, « Regards sur le théâtre algérien », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°6, 1969, pp. 23-27.

<sup>889</sup> Voir *The Cambridge Guide to theatre*, op. cit., pp. 738-740.

tout d'abord, il s'agit d'une historiographie reconstituée à partir d'une période récente, correspondant à celle de la décolonisation pour l'Algérie<sup>890</sup> ou de la redécouverte des vestiges archéologiques à partir du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'Égypte<sup>891</sup> et qui ferait notamment partie d'un mouvement de reconstruction identitaire national<sup>892</sup>. En second lieu, nous notons que ces éléments anciens ne s'avèrent pas avoir de liens pratiques réels avec les formes officielles de théâtre reconnues et pratiquées dans ces pays aujourd'hui – et qui ont d'avantage à voir avec des formes de point en point héritées de l'occident<sup>893</sup>. En revanche, le cas indien, par exemple, semble bien différent dans la mesure où la mythologie conscientisée comme telle se confond avec l'histoire, dans les récits fondateurs des formes traditionnelles – qui font, quant à elles, partie du répertoire officiel vivant sans qu'il semble y avoir eu de rupture latente de la transmission, pour ce qui est des formes traditionnelles<sup>894</sup>. C'est ainsi que nous distinguerons deux types de pays trouvant les origines de leur théâtre dans les profondeurs de leur culture :

- premièrement, ceux qui rattachent de manière consciente un élément historique pouvant être identifié au théâtre, au développement plus tardif d'une culture et d'une identité nationale (c'est le cas, par exemple, de l'Algérie et de l'Égypte, nous venons de l'évoquer, mais également de la Biélorussie<sup>895</sup>, de la Grèce<sup>896</sup>, ou encore de l'Azerbaïdjan<sup>897</sup>),

---

<sup>890</sup> Voir notamment Hadj Miliani, « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », in *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, Dossier : La Fabrique de la mémoire. Dossier de recherche : La fabrique de la mémoire : variations maghrébines, pp. 67-78. Voir également « Le théâtre en Algérie, état des lieux », in [http://www.arab-dramaturgy.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=40:le-theatre-en-algerie-etat-des-lieux&catid=19&Itemid=157&lang=fr](http://www.arab-dramaturgy.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=40:le-theatre-en-algerie-etat-des-lieux&catid=19&Itemid=157&lang=fr), consulté le 06/08/2014.

<sup>891</sup> *The Cambridge Guide to theatre*, *idem*.

<sup>892</sup> Encore une fois, il ne nous appartient pas, ici, de nous attarder sur les détails précis du fondement de tels discours et sur les nuances à y apporter. Voir notamment Hadj Miliani, *ibid*.

<sup>893</sup> *Idem*.

<sup>894</sup> De la même manière, nous n'approfondirons pas ici cette observation. Voir à ce sujet et pour une approche généraliste : Balwant Gargi, *Theatre in India*, *op. cit*.

<sup>895</sup> Voir notamment Virginie Symaniec, « Le Théâtre en Biélorussie. L'officiel et le dissident », in *La Doc. Française / Le Courrier des pays de l'Est*, 2006/6, n°1058, pp. 57-65.

<sup>896</sup> Est-il besoin de rappeler que les références abondent ? Nous citerons notamment Florence Dupont, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, *op. cit*.

<sup>897</sup> Voir notamment l'article en anglais publié sur le site officiel du Ministère de la Culture et du Tourisme de la République d'Azerbaïdjan : « The Establishment and development of Azerbaijani theatre », [http://www.azerbaijan.az/portal/Culture/Theatre/theatre\\_e.html](http://www.azerbaijan.az/portal/Culture/Theatre/theatre_e.html), consulté le 10 août 2014.

- deuxièmement, ceux qui possèdent le mythe fondateur d'un (ou de plusieurs) art(s) vivant(s) traditionnel(s) rattaché(s) au genre théâtral (c'est le cas de l'Inde<sup>898</sup>, de la Chine<sup>899</sup>, de la Corée<sup>900</sup>, ou encore du Cambodge<sup>901</sup>, par exemple).

Nous voyons donc se tisser dès à présent un tableau tout à fait clair, divisant le monde des sources proto-théâtrales en deux univers : l'Extrême orient, d'une part et une zone médiane et transversale Europe-Caucase/Afrique du Nord, d'autre part. Pour autant, ainsi que nous le verrons, cela ne signifie pas que les pays de ces zones aient été fermés aux influences et aux modèles extérieurs, ni que les pays situés hors de ces zones soient dépourvus de théâtres aux sources mythiques ou proto/préhistoriques. Cela ne fait que poser les jalons d'une division entre ce que les penseurs du théâtre contemporain pourront établir, notamment entre « théâtres traditionnels ou orientaux » et « théâtres occidentaux »<sup>902</sup>.

En ce qui concerne les pays « sources » avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, en regard d'une expansion culturelle, nous remarquons qu'ils sont de trois ordres : l'un « occidental » (Grande-Bretagne, Espagne, Portugal, notamment), l'autre « oriental » (Inde/Pakistan, Chine, Thaïlande, notamment), le troisième étant Ottoman. L'exportation des modèles théâtraux de ces pays semble être, de manière tout à fait attendue, liée à celle de l'expansion de leurs empires respectifs et de leurs zones d'influence commerciale et militaire, notamment. C'est ainsi, par exemple, que l'on dégage une zone d'influence espagnole et portugaise en Amérique du Sud dès la conquête au XV<sup>e</sup> siècle, une zone d'influence anglaise sur le nord du Nouveau-Continent, l'Australie et les Caraïbes plus particulièrement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'un début de prise d'importance française envers certains pays d'Afrique et le Canada, pour la partie européenne. Pour l'Asie, nous constatons une convolution des influences Indiennes, Chinoises et Thaïlandaises sur les pays du sud-est asiatique (Cambodge, Bhoutan, Birmanie, etc.). Quant à l'Empire Ottoman, sa zone d'influence correspond à son expansion géographique progressive

---

<sup>898</sup> Voir notamment Balwant Gargi, *Theatre in India*, *op. cit.*

<sup>899</sup> Nous ne pourrions également ici citer toutes les références en ce domaine. Contentons-nous de mentionner un article de Gérard Gautier : « Le théâtre classique chinois. Du rituel chamanique à l'art populaire hautement formalisé », in *Bulletin de l'association des anciens élèves*, INALCO, octobre 1992, pp. 65-88.

<sup>900</sup> Voir notamment: *The Cambridge Guide to Theatre*, *op. cit.* pp. 607-614, ainsi que la conférence donnée par Choe Junho, « Le Théâtre coréen », Centre Culturel Coréen, Paris, le 23 avril 2008.

<sup>901</sup> Voir notamment : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00060> et <http://khmerdanceproject.wordpress.com>, consultés le 12 août 2014.

<sup>902</sup> À ce sujet, l'on peut penser, par exemple, aux réflexions d'Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, *op. cit.* ou encore à la pensée de Jerzy Grotowski dans *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, *op. cit.*

à cette période, avec une transversalité couvrant les Balkans, l'Afrique du Nord, la Péninsule arabique et une partie du Caucase, notamment).

Lorsque nous considérons les motivations de ces transferts culturels, nous constatons que celles-ci varient selon les pays sources. Les zones conquises par l'Espagne et le Portugal sont très nettement la cible de missionnaires évangélistes (et tout particulièrement de jésuites), qui utilisent le théâtre comme moyen de communication avec les populations locales, en vue de leur conversion<sup>903</sup>. Cela semble être, notamment, vrai pour tous les pays de l'Amérique du Sud sans presque aucune exception<sup>904</sup>. D'une manière parallèle, nous notons que ces pays ne font démarrer officiellement leur historiographie théâtrale qu'à partir de la Conquête du Nouveau Continent et du débarquement des Occidentaux, dans la mesure où les probables formes précolombiennes sont considérées comme étant soit éradiquées avec les populations qui les pratiquaient, soit reléguées à un titre disgracieux, du point de vue culturel et cultuel, dès la même période. Un point de nuance serait à émettre concernant la théâtralisation du sous-continent américain, dans la mesure où nous n'oublions pas les conséquences culturelles du trafic esclavagiste qui se met en place durant cette première phase et qui aura pour effet la production de formes croisées, à une époque ultérieure, ainsi que nous le verrons par la suite. Il n'en reste pas moins que les formes issues de l'époque du Siècle d'Or se propagent sur le sous-continent américain par imposition, à travers l'évangélisation du continent (*auto-sacramentales*, *loas*, etc.)<sup>905</sup>. N'oublions pas non plus que si l'expansion de ces formes d'origine hispanique est forcée dans les colonies nouvelles, elle est également extrêmement présente pour une autre raison en Europe : celle de la domination culturelle, intellectuelle, économique et commerciale du continent européen par les pays des Conquistadors. C'est sans doute pourquoi l'on remarque simultanément une forte vague d'influence venue de l'Espagne<sup>906</sup>, notamment, sur les cours françaises et italiennes plus particulièrement – moins

---

<sup>903</sup> Voir à ce sujet, par exemple Anne-Lise Heynen, *Le Théâtre politique en Amérique Latine*, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, mémoire de Master, 2006 ; <http://www.bolivia-excepcion.com/guide-voyage/missions-jesuites-bolivie/masques-theatre>, consulté le 10 août 2014 ; Flora Margarita y Ovaros Rojas, *100 años de literatura costarricense*, Ediciones FARBEN. 1. ed. San José, Costa Rica. 1995 ; Madaline W. Nichols, « The Argentine theatre », in *Bulletin hispanique*, t. 42, n°1, 1940, pp. 39-53 ; Carlos Espinosa Dominguez, *A Century of Theatre in Cuba. An introduction to Cuban Theatre*.

<sup>904</sup> *Idem*.

<sup>905</sup> *Ibid*.

<sup>906</sup> Voir notamment Melveena McKendrick, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge Paperback Library, Cambridge, 1992 et Maria Delgado and David Gies (dir.), *A History of Theatre in Spain*, Cambridge University Press, 2012 ; « National Drama : Spain to 1700 », <http://www.theatrehistory.com/spanish/bellinger001.html>.

impressionnant en termes visuels que le mouvement vers le Nouveau Monde, ce flux n'en reste pas moins extrêmement important.

D'un autre côté, lorsqu'on observe les flux d'exportation des formes théâtrales à partir de la Grande-Bretagne vers ses colonies, l'on constate que les motivations semblent différentes de celles que nous venons de décrire précédemment<sup>907</sup>. Tout d'abord, remarquons qu'aucun mouvement d'évangélisation ne semble être à rattacher aux flux de théâtralisation au départ de la Grande-Bretagne. Nous distinguons en revanche deux autres types d'enjeux : les premiers (car principaux) étant liés à des besoins de divertissement, les seconds l'étant à des raisons commerciales. Lorsqu'on considère tout d'abord la question du divertissement, nous voyons que c'est de cette manière que le théâtre est exporté vers l'Australie<sup>908</sup>, le Canada<sup>909</sup>, les États-Unis<sup>910</sup>, ou les pays des Caraïbes<sup>911</sup>. Les populations se trouvant annoncées comme étant à l'origine de ces exportations sont de deux types : d'une part, les populations de marchands et de riches colons, d'autre part, les militaires<sup>912</sup>. C'est ainsi que vers les Caraïbes ou les États-Unis actuels, les motivations d'exportation du théâtre semblent avant tout liées à un besoin de divertissement familial et en langue maternelle pour les colons et marchands<sup>913</sup>. En revanche, au Canada, par exemple, le théâtre est utilisé par les troupes britanniques comme un moyen de divertissement également, mais à titre militaire<sup>914</sup>. L'on notera qu'au bout du compte, la différence s'estompera entre ces deux catégories d'intentionnalités, pour ne former plus qu'un genre hérité de la pensée britannique, caractéristique d'un théâtre commercial et de loisirs (à tous les niveaux de distinction culturelle).

Quant aux flux que l'on pourra observer en Asie, ils apparaissent extrêmement complexes, tant dans leur succession que dans la partition des territoires vis-à-vis du découpage politique actuel de la carte – c'est la raison pour laquelle nos tracés restent tout à fait indicatifs et approximatifs dans cette zone. Nous noterons, par exemple, que de nombreux pays

---

<sup>907</sup> Voir notamment : <http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/highlights-in-austn-theatre-history>, consulté le 10 août 2014 ; *The Cambridge Guide to Theatre*, Canada, pp. 156-170 et <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/english-language-theatre/> ; article "A brief history of American theatre", <http://www.stagebeauty.net/th-frames.html?http&&&www.stagebeauty.net/th-ushist.html>.

<sup>908</sup> <http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/highlights-in-austn-theatre-history>, *idem*.

<sup>909</sup> *The Cambridge Guide to Theatre*, Canada, pp. 156-170.

<sup>910</sup> "A brief history of American theatre", *idem*.

<sup>911</sup> Voir par exemple *The Cambridge Guide to Theatre*, pp. 76-78, p. 319.

<sup>912</sup> *Idem*.

<sup>913</sup> *Ibid*.

<sup>914</sup> *Ibid*.

considèrent que certaines formes (voire toutes) seraient issues de rites chamaniques (en particulier la Chine<sup>915</sup> et la Corée<sup>916</sup>) qui trouveraient leur source en Asie Centrale<sup>917</sup>. Si l'on prenait l'exemple du Cambodge<sup>918</sup>, nous devrions considérer les influences successives dues aux conquêtes militaires et aux transformations mises à l'œuvre par la cour Khmère et qui sont fortement disputées (influences thaïes, malaises, indonésiennes, selon les époques et les données géostratégiques)<sup>919</sup>. C'est pourquoi nous n'entrerons pas dans les détails de ces jeux d'influences, ici insuffisamment retracés et documentés et dans la mesure où nous verrons, par la suite, que ces formes n'ont pas joué un rôle majeur dans la globalisation du genre – période de reflux vers l'occident mise à part. De la même manière, nous ne nous attarderons pas sur la question ottomane, car nous avons déjà traité partiellement le sujet dans le chapitre précédent<sup>920</sup>.

Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, le dessin du monde du théâtre semble donc être ainsi réparti en quatre grands blocs, retraçant des zones d'influences déterminées : le bloc Amérique du Sud et Europe des langues hispaniques, influencé par l'Espagne et le Portugal ; les blocs Amérique du Nord / Caraïbes / Australie influencé par la Grande-Bretagne ; le bloc Ottoman ; le bloc asiatique influencé successivement ou simultanément, selon les territoires, par la Chine, l'Inde et la Thaïlande. Les deux premières zones d'influences dessinent le portrait d'un nouveau théâtre mondial, sur fond d'évangélisation et de divertissement, où l'on retrouve pêle-mêle les figures de Calderón, de Shakespeare, de marchands, de militaires, de jésuites et d'esclaves.

### **b. Le théâtre des identités en construction et du commerce international**

Lorsqu'on considère la carte  $\alpha$ -2<sup>921</sup>, l'on remarque beaucoup moins de flèches représentant des flux d'exportation du théâtre que dans la carte précédente. En revanche, nous observons de nombreuses croix, représentant une réappropriation du genre par les populations de pays en voie d'affirmation identitaire. C'est, en effet, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, rappelons-le, que de nombreuses historiographies nationales du théâtre situent leur commencement à travers

---

<sup>915</sup> Voir Gérard Gautier, « Le théâtre classique chinois », *op. cit.*

<sup>916</sup> Voir Choe Junho, « Le théâtre coréen », *op. cit.*

<sup>917</sup> *Idem.*

<sup>918</sup> Voir, par exemple, Adhémar Leclère, « Le théâtre cambodgien », in *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1910, n° 11-12, pp. 257-282, ainsi que les sources citées précédemment.

<sup>919</sup> *Idem.*

<sup>920</sup> Chapitre 9.

<sup>921</sup> Page 300.

le monde<sup>922</sup>. C'est également à la même période que l'on assiste à une première transformation des enjeux de la théâtralisation, passant, ainsi que nous allons le voir, de la conversion religieuse à l'affirmation du divertissement des élites, d'une part, et de l'utilisation des formes à des fins idéologiques et identitaires, d'autre part.

Les résultats de notre enquête nous renseignent, au sujet de cette période, sur plusieurs points qu'il nous semble important de traiter ici : tout d'abord, l'institutionnalisation des théâtres, qui passe par deux éléments significatifs, le premier étant la construction de bâtiments durables dédiés à la pratique de cet art, le second étant l'affirmation d'un répertoire local, propre à chaque pays. Enfin, nous verrons de quelle manière certains rapports de flux commencent à s'inverser à partir de cette époque, à travers deux angles de réflexion, le premier consistant en un renversement des forces sur le plan politique et culturel en Europe, avec l'apparition du romantisme et le typhon que représente la conquête napoléonienne et son impact sur le plan culturel mondial, et le second consistant en un renversement des forces dans l'équilibre de la production théâtrale à l'échelle planétaire, pour des raisons essentiellement liées au développement technique et industriel. Notons dès à présent que l'Asie n'apparaît plus alors comme une force décisive sur le plan géopolitique global et par conséquent, des rapports de force culturels et théâtraux, à l'échelle du monde – il semble inutile de rappeler ici que cela est dû majoritairement à l'expansion des empires coloniaux européens<sup>923</sup>.

Nous avons évoqué plus haut le développement d'une zone d'influence théâtrale de l'Espagne et du Portugal sur l'Amérique du Sud, notamment<sup>924</sup>. Nous développerons ici rapidement cet exemple, afin de montrer de quelle manière les vellétés identitaires semblent commencer à poindre et à créer le besoin d'un théâtre nouveau et propre à chaque nation. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, si l'on considère la chronologie d'une manière grossière, l'on se rend vite à l'évidence que les pratiques théâtrales dans le sous-continent américain se transforment<sup>925</sup>. C'est à cette période que l'historiographie des théâtres est annoncée comme débutant, dans la plupart des pays de cette zone<sup>926</sup>. Ainsi et par exemple, l'on considère généralement que le

---

<sup>922</sup> Selon l'étude de synthèse généraliste que nous avons menée.

<sup>923</sup> Voir Jean-François Klein (dir.), *Atlas des Empires coloniaux, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Autrement, Paris, 2012.

<sup>924</sup> Voir pp. 309-312.

<sup>925</sup> Voir à ce sujet, Anne-Lise Heynen, *Le Théâtre politique en Amérique Latine*, op. cit. ; Flora Margarita y Ovares Rojas, *100 años de literatura costarricense*, op. cit. Madaline W. Nichols, « The Argentine theatre », op. cit. ; Carlos Espinosa Dominguez, *A Century of Theatre in Cuba. An introduction to Cuban Theatre*, op. cit.

<sup>926</sup> *Idem*.

théâtre argentin naît en 1886, avec la représentation d'une pièce populaire illustrant la vie du héros national Juan Moreira<sup>927</sup>. La Bolivie, d'autre part, estime que son théâtre est né en 1857, avec la représentation d'une première pièce d'un auteur natif du pays : *Plan de una representacion*, de Felix Reyes Ortiz<sup>928</sup>. Ou encore, on donne la date de 1808 comme point de départ du théâtre Brésilien, avec la construction d'un bâtiment à Rio de Janeiro, le Royal Theatre of St. John, destiné à des représentations d'opéras italien pour la famille royale de Dom Joao exilé après sa défaite face à l'armée napoléonienne<sup>929</sup>. Pour le Chili, par ailleurs, le théâtre débiterait avec l'écriture des premières pièces d'auteurs natifs du pays, à la même période, tandis que le premier bâtiment dédié à l'art du théâtre est ouvert à Valparaíso en 1820<sup>930</sup>. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples et même les étendre à d'autres zones d'influence, telles que les Caraïbes, l'Afrique du Nord, les comptoirs esclavagistes de l'Afrique de l'ouest, ou encore l'Australie et le Canada.

Deux points communs sont à relever ici, nous semble-t-il :

1. l'apparition d'un répertoire local,
2. la construction de bâtiments dédiés à l'art du théâtre qui servira à la diffusion dudit répertoire.

En ce qui concerne l'apparition des répertoires locaux, l'on remarque que leurs spécificités tiennent compte d'avantage des sujets abordés dans les pièces et du fait que leurs auteurs soient natifs des pays respectifs dans lesquels ces répertoires voient le jour. Les sujets reprennent de manière presque unanime des épisodes historiques de grandes figures et de héros nationaux, à travers la forme européenne de la tragédie ou du drame, d'une part et de formes comiques et satiriques, enclines à la critique sociale et politique, qui permettent peu à peu aux populations de s'identifier en se distinguant culturellement des métropoles, d'autre part. C'est ainsi que deux types de « points de commencement » de l'historiographie des théâtres dans les pays concernés semblent apparaître, ainsi que nous l'avons vu rapidement à travers l'exemple du sous-continent américain, qui sont : soit la construction d'un premier bâtiment dédié au théâtre, soit la représentation d'une pièce écrite pour la première fois par un habitant natif du pays ou sur un sujet propre au pays. Notons que ces deux phénomènes ne vont pas nécessairement de pair. Par exemple, en Argentine, les représentations théâtrales sur la vie de Juan Moreira que

---

<sup>927</sup> Madaline W. Nichols, « The Argentine theatre », *op. cit.*

<sup>928</sup> Anne-Lise Heynen, *Le Théâtre politique en Amérique latine*, *op. cit.*

<sup>929</sup> Voir notamment <http://www.culturalexchange-br.nl/mapping-brazil/classical-music/history/new-perspectives>, consulté le 11 août 2014.

<sup>930</sup> Anne-Lise Heynen, *Le Théâtre politique en Amérique latine*, *idem*.



nous avons évoquées plus haut, dans un premier temps ne sont pas écrites, sont données en extérieur et impliquent des éléments de formes courtes, inspirées des modèles jésuites, avec des cavalcades et autres éléments spectaculaires, que l'on rapprocherait aujourd'hui d'avantage du cirque (et qui ont d'ailleurs été assimilés à ce genre dans la suite de l'historiographie des arts en Argentine)<sup>931</sup>. Le cas particulier des Barbades<sup>932</sup>, pour donner un autre exemple, nous permet également de saisir combien il est important de relativiser ces dates et ces points d'origines donnés comme commencement d'une historiographie singulière et nationale : si le premier bâtiment théâtral y est construit en 1831, celui-ci ayant été régulièrement balayé par des ouragans puis reconstruit, même si cette date est donnée comme point de départ de l'activité théâtrale locale officielle (les pièces n'étant plus ni jouées chez des marchands ni dans des forts militaires, comme cela était le cas dans les années précédentes), l'on ne peut dire pour autant que la présence du bâtiment constitue un élément suffisamment significatif, dans ce cas, pour parler de l'institutionnalisation de l'activité théâtrale dans le pays – et il faudra d'ailleurs attendre 1930 pour voir apparaître les premières pièces écrites par des artistes locaux – mais il s'agit d'un autre sujet<sup>933</sup>.

C'est ainsi que nous voyons apparaître, à travers ces constats, la formulation d'un genre théâtral global qui serait défini de manière étrangement consensuelle par la présence d'un répertoire de pièces écrites sur des modèles occidentaux (dialogués ou du moins représentant une trame narrative incluant différents personnages, notamment) et par des bâtiments dédiés à la pratique de cet art, sur le modèle des constructions européennes (en impliquant un espace pour les spectateurs et un autre dédié à la représentation).

En outre, il nous semble que nous pouvons rapprocher ce constat d'un autre phénomène observable sur cette carte et qui correspond à l'inversion des forces culturelles et économiques dans le paysage mondial à cette époque. Celle-ci s'effectue en raison de la prise de pouvoir sur le monde des Grands Empires Coloniaux mais également, en raison des progrès techniques et industriels, bien entendu.

Pour le premier point, nous constaterons que le déploiement du phénomène de théâtralisation dans les Empires Coloniaux ne se fait pas directement. C'est-à-dire qu'il ne se

---

<sup>931</sup> Maladine W. Nicols, *op. cit.*

<sup>932</sup> Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, *op. cit.*, pp.76-78

<sup>933</sup> *Idem.*

produit pas de la même manière qu'il s'est mis en œuvre pour la colonisation du sous-continent américain, notamment. Par exemple, même si des théâtres francophones sont ouverts en Égypte, ces derniers ne semblent pas influencer directement la production locale<sup>934</sup>. En revanche, nous pouvons constater que le répertoire romantique en tant que genre se répand à travers le monde, comme s'il s'agissait d'un modèle structurel *idéal* pour la construction d'un répertoire dramatique propre à chaque peuple<sup>935</sup>. Nous ne faisons ici qu'émettre un constat généraliste : dans la plupart des pays dont nous avons examiné l'historiographie théâtrale, le drame romantique, le mélodrame et le drame satirique apparaissent, avec le développement simultané de formes de marionnettes inspirées du Guignol (ou assimilées *a posteriori* au Guignol), par exemple, comme des modèles dramaturgiques véhiculaires. Nous pourrions imaginer que cela pourrait être dû, à l'exception du Guignol, à l'importance précédente des formes dominantes telles que les *auto-sacramentales* et les drames élisabéthains, qui trouveraient un développement aisé dans ces nouvelles dramaturgies. Nous pourrions également imaginer des raisons idéologiques ou politiques, si l'on réfléchissait à partir des travaux critiques de Victor Hugo<sup>936</sup>, par exemple. Ou bien, plus simplement, nous pourrions rapprocher cette prise d'importance du genre romantique au renversement des forces politiques au cœur de l'Europe – et par extension, des colonies. Quoi qu'il en soit, le phénomène semble tout à fait manifeste et il serait intéressant de l'étudier plus en détails, dans un autre contexte. Nous pourrions également le rapprocher d'un second renversement à l'œuvre – et auquel il n'est peut-être pas non plus tout à fait étranger : celui du développement rapide des méthodes industrielles et techniques, qui permet un autre bouleversement esthétique, à travers l'émergence d'une nouvelle superpuissance culturelle : celle des États-Unis.

L'historiographie du théâtre aux États-Unis<sup>937</sup> semble bien montrer de quelle manière, en effet, l'évolution de la théâtralisation en termes d'influences, va de pair avec le développement des moyens de transport et de communication. L'on note tout d'abord qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, New York devient le centre d'un nouveau modèle économique lié au spectacle et qui est très tôt dénommé *star system*, notamment avec la montée en puissance des théâtres de

---

<sup>934</sup> *The Cambridge Guide to theatre*, op. cit., pp. 738-740.

<sup>935</sup> Il serait certainement vain, dans notre position, de chercher à analyser les raisons d'un tel phénomène, car cela nous demanderait de faire appel à des connaissances que nous ne maîtrisons pas, mais qu'il nous semblerait particulièrement important d'analyser à l'échelle globale dans un autre contexte.

<sup>936</sup> Voir Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *Introduction, texte et notes*, Hachette Livre BNF, Paris, 2013.

<sup>937</sup> Voir « A brief history of American theatre », op. cit.

Broadway<sup>938</sup>. Si les formes théâtrales américaines précédant cette période ou en dehors des centres culturels névralgiques du continent, restent tout à fait associés à la délinquance et à la prostitution, New York devient à cette période le centre de développement d'une nouvelle élite artistique, bientôt relayée au niveau international, avec la montée en puissance des *impresarii*, trouvant un nouveau terrain de travail en Europe, grâce au développement des bateaux à vapeur transatlantiques<sup>939</sup>. Nous noterons qu'un phénomène similaire (même s'il est de moindre ampleur) pourra être observé à partir de l'Australie, vers les îles de l'Océanie<sup>940</sup>. C'est donc au XIX<sup>e</sup> siècle que le théâtre mondial semble changer fondamentalement de visage, passant d'un outil de colonisation et/ou de domination culturelle à un objet de commerce et d'échanges internationaux, à l'échelle globale.

### **c. L'espoir d'une nouvelle donne**

Le XX<sup>e</sup> siècle, marqué par une nouvelle vague de colonisation à son commencement, par les deux conflits mondiaux, par la guerre froide, puis par des vagues successives de décolonisation, jusqu'à l'apparition d'une nouvelle carte du théâtre mondial, singularisé par la donne interculturelle décrite par Patrice Pavis<sup>941</sup> et que nous avons rappelée en début de cette sous-partie, reste une période et un espace tout à fait difficile à décrire et analyser. Nous noterons tout d'abord le développement des nouvelles grandes zones d'influence coloniale et politique, en dehors des États-Unis évoqués précédemment, avec notamment la France, d'une part et le bloc soviétique, d'autre part. Nous remarquerons également les effets de la décolonisation progressive et souvent violente, avec l'apparition ou la reformulation des répertoires nationaux dans de nombreux pays à travers le monde. Enfin, nous verrons de quelle manière semble se formuler une nouvelle donne théâtrale, faisant basculer les jeux d'influences en deux temps de flux et de reflux continus, de l'Europe puis vers l'Europe.

Soulignons que le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par le développement spectaculaire de zones d'influences élargies pour certains des Empires coloniaux. Nous constaterons, par exemple, que la France entreprend une théâtralisation massive de ses colonies à partir du XX<sup>e</sup> siècle et en procédant également par voie indirecte, envers de nombreux pays d'Europe de l'Est

---

<sup>938</sup> *Idem.*

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> Voir pour synthèse, <http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/highlights-in-austn-theatre-history>, consulté le 10/08/2014.

<sup>941</sup> Patrice Pavis, *The Intercultural Performance reader*, *op. cit.*

et des Balkans. Tout d'abord, considérons le mode direct d'exportation des modèles théâtraux français. Nous remarquons que celui-ci paraît majoritairement utilisé dans un but souvent lié à des intentions affichées d'alphabétisation des populations, à travers le développement d'un théâtre scolaire, d'une part, et destiné aux élites locales et lettrées, d'autre part. La construction de bâtiments se semble pas tant importer que la transmission d'un répertoire-modèle, qui servira plus tard de base à l'élaboration des répertoires nationaux, en encourageant les auteurs locaux à écrire sur des bases francophones (c'est le cas en Algérie<sup>942</sup> ou encore au Burundi<sup>943</sup>, par exemple). Des institutions panafricaines sont même créées pour encourager la création locale, à travers le maillage colonial. C'est le cas du Concours Interafricain, notamment<sup>944</sup>. Par la suite, malgré la décolonisation, nous remarquons que ces répertoires et les formes de pratiques qui les accompagnent restent tout à fait ancrés dans les us populaires, de manière plus ou moins forte selon les pays<sup>945</sup>. Ainsi, si au Bénin<sup>946</sup>, l'activité théâtrale sur le modèle occidental s'efface peu à peu au profit d'un *revival* des traditions locales, en Côte d'Ivoire<sup>947</sup>, le théâtre sur le modèle européen prend un essor conséquent après la décolonisation. Si l'on s'éloigne de la francophonie, l'on peut observer un phénomène d'engouement tout à fait fort en Afrique du Sud, par exemple, avec le développement dès les années 1950, du « théâtre des *townships* », dont certains des développements ont pris aujourd'hui une importance capitale au niveau mondial<sup>948</sup>.

Lorsqu'on pense aux nouvelles zones d'influence artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, l'on doit également considérer avec une attention toute particulière le bloc soviétique, tout d'abord par l'exportation du modèle stanislavskien dès 1923, aux États-Unis et en Europe<sup>949</sup>. L'apport soviétique est considérable en ce sens qu'il représente non seulement un modèle politique et une force culturelle mais qu'il est, de plus, porté, au niveau du théâtre, par une architecture, des politiques de diffusion et surtout, une nouvelle méthodologie de jeu. Nous ne reviendrons pas plus avant sur ces poncifs, car cela n'est pas directement l'objet de notre propos. Qu'il nous suffise de rappeler l'importance de la lutte entre les deux super-zones d'influences que

---

<sup>942</sup> Voir notamment Rachid Bencheneb, « Regards sur le théâtre algérien », *op. cit.*

<sup>943</sup> *World Encyclopedia of Contemporary Theatre* : "Africa", pp. 72-75

<sup>944</sup> Voir notamment Rogo Koffi Fiangor, *Le Théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, L'Harmattan, Paris, 2002.

<sup>945</sup> *Idem.*

<sup>946</sup> *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, *idem.*

<sup>947</sup> *Idem.* Voir également <http://www.akwaba-ci.net/index2.php?page=cont&n=170>, consulté le 13 août 2014.

<sup>948</sup> Voir notamment Aby M'Baye, *Mettre en jeu l'apartheid : de l'acteur vers le conteur*, De la Lune, Levallois-Perret, 2006 et Athol Fugard, *Afrique du Sud : théâtre des townships*, Actes Sud Papiers, Prais, 1999.

<sup>949</sup> Voir notamment Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 1999.

représenteront les États-Unis d'un côté et l'URSS de l'autre, au niveau du théâtre également, jusqu'à la fin de la Guerre Froide<sup>950</sup> et que l'on pourrait exemplifier à travers la compétition entre la méthode américaine de l'*Actors' studio*<sup>951</sup> et la méthode russe du Théâtre d'Art de Moscou<sup>952</sup>.

Parallèlement au développement de ces grandes zones d'influence directes, qui trouvent des échos dans l'Afrique sub-saharienne francophone<sup>953</sup>, notamment pour la France ou dans les pays annexés au bloc soviétique pour l'URSS, nous remarquons également un autre phénomène qui commence à faire son apparition dans les flux de théâtralisation : il s'agit de ce qui relève de l'influence indirecte. Celle-ci est principalement mise à l'œuvre grâce à un système d'éducation des élites, à un niveau international. C'est-à-dire, par exemple, que les intellectuels bengali, formés au Royaume-Uni ou au Pakistan, influencent le développement du théâtre dans leur pays, en étant à l'origine de la formulation d'un théâtre calqué sur le modèle occidental<sup>954</sup> (de manière simplement indirecte lorsqu'il s'agit des intellectuels venus du Royaume-Uni et doublement indirecte lorsqu'il s'agit des élites formées au Pakistan): il en résulte un théâtre double, qui semble être le produit des luttes et des contradictions culturelles à l'œuvre au Bangladesh, l'un se prévalant de la langue et l'autre de la religion, comme base structurelle. Un autre cas de figure significatif que l'on pourrait citer est celui de l'influence doublement indirecte des élites coréennes formées à Tokyo qui, revenues au pays, seraient à l'origine des premières pièces coréennes écrites et jouées sur le modèle occidental<sup>955</sup>. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples. Cela nous permet de constater qu'un nouveau type d'influences est à l'œuvre, qui donnera ses fruits à travers les phénomènes interculturels que dénonce Rustom Bharucha dans son œuvre sur la globalisation culturelle à travers le théâtre<sup>956</sup>.

Lorsqu'on considère la carte selon l'angle d'approche de la décolonisation qui se réalise progressivement<sup>957</sup>, l'on constate que ce phénomène engage une nouvelle formulation du

---

<sup>950</sup> L'on pourrait discuter ce point, dans la mesure où ces deux zones majeures n'ont pas cessé d'être influentes sur le monde culturel après la fin de la Guerre Froide et que leur impact en termes de production théâtrale, notamment, est toujours tout à fait palpable et vivace aujourd'hui.

<sup>951</sup> <http://theactorsstudio.org/>, consulté le 13 août 2014.

<sup>952</sup> <http://www.mxat.ru/english/>, consulté le 13 août 2014.

<sup>953</sup> *World Encyclopedia of Contemporary Theatre : "Africa"*, op. cit.

<sup>954</sup> Voir notamment Rustom Bharucha, *Rehearsals for Revolution : the Political Theatre of Bengal*, University of Hawaii, Honolulu, 1993.

<sup>955</sup> Choe Junho, "Le théâtre coréen", op. cit.

<sup>956</sup> Rustom Bharucha, *Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, op. cit.

<sup>957</sup> Voir Jean-François Klein (dir.), *Atlas des Empires coloniaux, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

théâtre dans chaque pays gagnant son indépendance, comme un élément culturel constitutif de l'affirmation de son identité nationale<sup>958</sup>. Pourtant, nous gardons à l'esprit la critique néocoloniale<sup>959</sup>, en observant de quelle manière le phénomène se met en place (de façon parfois différente selon les continents et les pays)<sup>960</sup>. Malgré l'indépendance acquise, par les armes ou par la diplomatie<sup>961</sup>, les pays conservent unanimement (à l'exception de la Corée, de la Chine, de l'Inde et du Japon, notamment, qui distinguent nettement et de manière systématique le théâtre occidental – souvent dénommé « nouveau théâtre » et les formes culturelles qui leurs sont propres<sup>962</sup>) les modèles importés depuis l'Europe – de manière directe ou indirecte. À tel point même, que dans certains pays, après la décolonisation, il serait considéré qu'il n'existe quasiment pas de théâtre parce qu'il n'a pas (ou peu) été institutionnalisé : c'est le cas, par exemple, de l'Érythrée<sup>963</sup>, ou à moindre échelle, du Bénin<sup>964</sup>. Nous pouvons également observer que cet auto-saisissement culturel de la théâtralisation semble s'effectuer selon deux modes bien différents : le mode politique et le mode économique.

Le mode de théâtralisation *politique* semble apparaître notamment mis en œuvre dans de nombreux pays dont la sortie du colonialisme s'est faite dans le sang et la répression, que cela soit pour l'indépendance ou après celle-ci, dans les luttes qui suivront le départ des colons. Par exemple, le théâtre angolais<sup>965</sup>, ainsi que nous l'avons déjà rapidement souligné, a été instauré dans le pays sous l'influence de révolutionnaires cubains, qui ont aidé les intellectuels Angolais à s'emparer du théâtre comme d'un outil d'affirmation politique et identitaire<sup>966</sup>. Ou bien encore, à un autre niveau, au Cambodge, où la reconstruction du Théâtre Royal par la princesse Bopha Devi, à partir des années 1960 et suite au génocide mené par les Khmers rouges, constitue un outil fort de reconstruction politique et identitaire d'un pays si profondément blessé<sup>967</sup>. D'un autre côté, apparaissent des phénomènes de ressaisissement des

---

<sup>958</sup> *The Cambridge Guide to Theatre, op. cit., World Encyclopedia of Contemporary Theatre, op. cit.*

<sup>959</sup> Voir notamment Khwame Khumrah, *Neo-colonialism, the last stage of imperialism, op. cit.*

<sup>960</sup> *The Cambridge Guide to Theatre, op. cit., World Encyclopedia of Contemporary Theatre, op. cit.*

<sup>961</sup> Jean-François Klein (dir.), *idem.*

<sup>962</sup> *The Cambridge Guide to Theatre, op. cit., World Encyclopedia of Contemporary Theatre, op. cit.*

<sup>963</sup> Voir *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, "Africa", op. cit., pp. 113-129.* <http://www.ambafrance-er.org/Le-Theatre-d-Asmara>, consulté le 13 août 2014.

<sup>964</sup> Voir Guy Ossito Midiohouan, « La pratique théâtrale en République Populaire du Bénin depuis 1945 », in *Semper aliquid novi : littérature comparée et littérature d'Afrique*, dir. Janos Riesz et Alain Ricard, Gunther Narr Verlag, Tübingen, 1990, pp. 357-368.

<sup>965</sup> Voir notamment Julien Mallet, « Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola », in *L'Homme et la société*, n°126, 1997, pp. 37-48 et <http://www.newangolatheater.com>, consulté le 12 août 2014.

<sup>966</sup> *Idem.* Voir également *World Encyclopedia of Contemporary Theatre, "Africa", op. cit.*

<sup>967</sup> Voir notamment <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00060> et <http://khmerdanceproject.wordpress.com>, consultés le 12 août 2014.

formes théâtrales à des fins économiques et l'on pourrait même dire, dans certains cas, d'invention de formes théâtrales nationales à des fins touristiques. C'est ainsi que dans les Îles Cook, par exemple, les danses traditionnelles constituant l'art vivant officiel du pays auraient été institutionnalisées à partir de 1950, dans le cadre des escales aéroportuaires de la Tasman Empire Airways Limited<sup>968</sup>. Pour donner un autre exemple, nous rappellerons que les marionnettes traditionnelles birmanes représentent aujourd'hui l'une des attractions touristiques principales du pays, malgré le décès en 1975 du dernier maître de la tradition, suivi par le déclin de la transmission de celle-ci jusqu'à la fin de la dictature militaire, en 1988<sup>969</sup>.

À ces deux phénomènes majeurs, l'on se doit de rajouter une troisième voie de théâtralisation qui est transversale, car elle n'est pas nécessairement originaire dans les pays concernés, mais le plus souvent, dans le cadre de missions à caractère humanitaire ou pacifiste. En Amérique du Sud, par exemple, ces missions sont mises en œuvre par des troupes théâtrales des pays concernés, à des fins d'éducation et de prévention auprès des populations rurales<sup>970</sup>. En Afrique sub-saharienne, des démarches du même type sont organisées dans le cas de campagnes de prévention contre le SIDA, ou pour l'alphabétisation, par exemple, et par des groupes locaux ainsi que d'autres, venus de l'étranger<sup>971</sup>. Dans les pays ayant été en proie à de violents conflits, comme l'Afghanistan, par exemple, nous remarquons que les gouvernements finançant leur reconstruction organisent des programmes destinés à éduquer les populations ou à les sensibiliser sur des sujets tels que l'expression et le droit des femmes, ou encore l'éducation des enfants<sup>972</sup>. Bien entendu, il ne nous appartient absolument pas de juger du bien-fondé de tels travaux, dont la raison d'exister dépasse de loin la question de la théâtralité en tant

---

<sup>968</sup> Voir Kalissa Alexeyeff, *Dancing from the Heart : Movement, gender and Cook Islands Globalization*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2009.

<sup>969</sup> Voir <http://www.irrawaddy.org/burma/multimedia-burma/mandalay-theater-revives-dying-art-burmese-puppetry.html>, consulté le 10 août 2014.

<sup>970</sup> À titre d'exemple, citons notamment : <http://www.projects-abroad.fr/missions-et-stages/culture-et-communaute/>, consulté le 12 août 2014. Pour un aperçu général sur ces questions, nous renverrons à la somme d'Arthur Holmberg et Carlos Solorzano, *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, « The Americas », vol. 2, Routledge, 2014. Concernant la notion « d'humanitaire », voir notamment Nicolas Bancel et Corinne Iehl, « Partir 'sans frontière' : l'humanitaire aujourd'hui », in *Agora débats/jeunesses*, 1998, vol. 11, n°11, pp. 31-40 et François Jean, « Le triomphe ambigu de l'aide humanitaire », in *Tiers-Monde*, 1997, vol. 38, n°151, pp. 641-658.

<sup>971</sup> Idem. À ce sujet, voir également le manuel collectif édité par le projet UNESCO/ONUSIDA : *Sida et théâtre. Comment utiliser le théâtre dans le cadre de la réponse au VIH/SIDA ? Manuel pour les groupes de théâtre*, UNESCO, Bureau régional pour l'éducation en Afrique, Paris, Juin 2003.

<sup>972</sup> Au sujet de l'Afghanistan, voir notamment les liens suivants, concernant le théâtre documentaire et les pièces-marathon éclorent après les premiers épisodes du conflit militaire : <http://www.economist.com/node/18175313>, <http://www.economist.com/node/18175313>, <http://www.asiapacificforum.net/news/afghanistan-theatre-tour-gives-afghan-victims-a-voice.html>, <http://www.bondst.org/afghanistan.html>, liens consultés le 10 août 2014.

que phénomène. Cependant, nous souhaiterions souligner le fait que dans le cadre de telles missions, de la même manière que dans une perspective politique ou économique, le théâtre apparaît utilisé sur les mêmes bases dramaturgiques structurelles du dialogue, du récit, de l'interactivité, qui semblent alors non pas être fondées sur une base universelle, mais sur la formulation progressive dans le temps d'une universalisation d'un phénomène artistique propre à une partie du monde, après l'oblitération d'autres moyens de communication et de partage social des œuvres et des pensées, c'est-à-dire, en quelque sorte, afin de bâtir une structure culturelle universelle pour la construction sociale des populations<sup>973</sup>.

Et à ce titre, commence à se développer par une sorte « d'effet-rebond », une exploitation des formes traditionnelles à des fins d'enrichissement des valeurs théâtrales dominantes en Occident. C'est ainsi que Benoit de L'Estoile présente, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, le phénomène des expositions coloniales, comme l'un des éléments déterminants dans la nouvelle donne artistique de la scène européenne – avec le développement des pensées d'Antonin Artaud, d'un côté mais aussi et également, dans les années 1920, avec celui lié à une véritable explosion artistique, commençant à mêler les genres de manière exponentielle<sup>974</sup>. L'on retrouve également des tendances, de la part des directeurs de théâtre, à tâcher de s'approprier des matériaux ethnographiques à des fins théâtrales, comme cela sera le cas dans la tentative malheureuse de Stanislavski, faisant venir des villageois sibériens pour participer à l'une de ses créations<sup>975</sup>. Par la suite, le développement de ces éléments permettra, sur le plan pratique, l'éclosion de travaux liés à une réinvention de la performance à travers l'expérience des traditions, dans le cadre des formes interculturelles et multiculturelles, notamment<sup>976</sup>.

À travers ce chapitre, nous avons effectué une ébauche d'analyse du déploiement de la discipline nommée de manière quasi uniforme « théâtre » (ou ses dérivés linguistiques locaux), à travers le monde. Cette réflexion trouve sa source dans les constats émis par un groupe participants à la dernière session « d'Autonomie de l'acteur » en 2013, suite à la résidence menée en Turquie. Nous avons remarqué, dans leur discours, qu'une distinction était effectuée par les locuteurs entre le théâtre qu'ils jugeaient comme étant « occidental », standardisé, « compartimenté », « congelé », pour reprendre leurs propres termes et ce qu'ils qualifiaient

---

<sup>973</sup> C'est précisément ce que dénonce la critique post-coloniale. Au sujet du théâtre, voir notamment Rustom Bharrucha, *Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, op. cit.

<sup>974</sup> Benoit de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007.

<sup>975</sup> Voir Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle*, L'Entretemps, Paris, 1999.

<sup>976</sup> Voir Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, op. cit.



« de vie commune, unitaire, entre les choses, entre les gens », selon laquelle la catégorisation des arts vivants en genres ne peut se faire de manière aussi radicale qu'on l'observe dans les pratiques occidentales ou inspirées de l'occident, ainsi que ces derniers le laissent entendre.

Nous avons ensuite rapidement étudié, à travers une série de cartes, ce que nous avons appelé les « flux de théâtralisation » dans le monde, nous permettant d'avoir un aperçu global du phénomène à l'échelle planétaire. Il ressort de cette courte approche réflexive, une formulation, en trois étapes majeures, d'un phénomène d'expansion et de propagation du théâtre à l'échelle globale. Dans une première étape, nous avons constaté que l'on avait assisté à l'exportation de modèles européens à des fins d'évangélisation d'une part et de divertissement d'autre part, dans la formulation de ce qui allait devenir les empires coloniaux du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'en une mutuelle influence culturelle entre les pays européens. Il existait malgré tout encore quatre grands blocs théâtraux majeurs, constitués par la zone d'influence Hispano-portugaise d'une part, la zone d'influence britannique d'autre part, la zone Asiatique et la zone Ottomane, enfin. Au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'explosion des empires coloniaux et la rapide accélération des progrès de l'industrie, le théâtre semble avoir pris un tour nouveau, d'une part dans la formulation de velléités nationalistes, d'autre part, avec le commencement d'une ère de marchandisation de la valeur qu'il commençait à représenter sur le plan économico-culturel. Et au XX<sup>e</sup> siècle, l'ensemble de ces phénomènes prendra une ampleur considérable, jusqu'à ce qu'une nouvelle carte du monde théâtral émerge, dans laquelle un flux et reflux des influences voit le jour. Cette amplification prendra une forme tellement significative, que nous considérerons ce phénomène de théâtralisation global du monde, dans une perspective uniformisante et faisant du théâtre un produit d'exportation (imposé, donné, vendu ou même volé).

Et c'est cette transformation du théâtre en objet, en outil d'une constante redistribution des forces influentes au niveau culturel et dans le paysage global, que l'un des interlocuteurs de la discussion évoquée ici, quant à lui, qualifie de « fruit de la modernité » et dont il dit : « à mon sens, l'image de la modernité est comme un parasite : elle vide de l'intérieur des choses et ne laisse que leur forme. [...] Je parle d'une certaine modernité : celle qui est liée à l'idée de progrès universel, au positivisme qui a envahi tout et toutes choses, y compris la vie, y compris l'humain, y compris le théâtre. » Et cela à tel point semble-t-il, que ce phénomène induirait une confusion intrinsèque entre ce que l'on qualifie de « vie » et ce que l'on qualifie de « théâtre »,

comme si ces éléments pouvaient exister indépendamment l'un de l'autre, en des « corridors séparés », comme le soulignent les participants au stage.

Au bout du compte, il semble que toute la puissance de ce constat se situe pour ces derniers à ce point précis, qui les autorise à constater que ce qui leur semblait identifié et partagé (d'un point de vue même universel) ne l'était pas d'une manière si évidente qu'ils auraient pu l'imaginer, et que le sens des pratiques des villageois qu'ils avaient croisés en résidence leur échappait, de la même manière qu'échappait à ces villageois le sens de ce qu'eux faisaient en tant qu'artistes, représentants d'une certaine culture singulière et non de la culture globale, dont ils se réclamaient finalement sans le savoir. Et cela, nous semble-t-il, constitue un autre mirage (l'idée d'un genre artistique universel, dont chacun serait porteur à sa manière, même à son insu), dont la dissipation fait apparaître un autre jalon sur la voie poétique de l'acteur (un genre porteur de valeurs culturelles locales, ici et maintenant).

Au cours de la session 2007 « d'Autonomie de l'Acteur », une jeune comédienne turque, disait rêver de créer un lien avec la société dans laquelle elle vivait, à travers le théâtre :

*« Je voudrais sentir que je fais quelque chose d'utile au nom du théâtre. Mais au fond, je ne sais pas ce que les gens de mon pays veulent et attendent du théâtre. [...] Je ne veux pas d'un théâtre institutionnel qui a l'air de descendre de son piédestal pour aller vers le peuple. Car pour nous, dans notre réalité culturelle, le théâtre occidental, c'est un théâtre qui est descendu de son piédestal. Il n'est pas né dans le giron de notre peuple, de notre société et c'est pour cette raison, je crois, que les gens ne portent pas d'intérêt au théâtre. [...] Je ne parviens pas à comprendre comment créer un lien avec la société dans laquelle je vis. [...] Je me rends compte qu'à l'intérieur de cette réalité du spectacle, nous nous sommes éloignés de la culture au sein de laquelle nous avons été élevés. [...] Pour cette raison, parfois, je me dis que ce que j'ai de mieux à faire, c'est de travailler à réapprendre ma culture, ce qui fonde mon identité et ma liberté et que j'ai l'impression d'avoir perdu, au contact du théâtre occidental. »<sup>977</sup>*

Elle confiait ainsi son désarroi face à la probable impossibilité de parvenir à établir le lien idéal avec les personnes de sa propre culture, en raison de la nature de cet art *importé* qu'elle pratiquait et qui n'appartenait pas au terreau culturel de son pays.

---

<sup>977</sup> Témoignage d'une étudiante au sein de la section « Jeu » du Département d'Etudes Théâtrales de l'Université d'Ankara (Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü) - Turquie, recueilli par écrit après un atelier-rencontre de 5 jours auprès de l'équipe d'Ayn Seyir, dans le cadre de la résidence en Turquie de la session 2007 « d'Autonomie de l'Acteur », en réponse à la question : « Que souhaiteriez-vous faire, dans le cadre du théâtre, à l'avenir ? »

Nous nous sommes interrogés. Le théâtre considéré en tant que phénomène universel est-il une illusion ? Devrions-nous parler de théâtre global<sup>978</sup> ou de théâtre mondial<sup>979</sup> ? Pourrions-nous imaginer qu'un point de jonction entre l'idée d'un théâtre universel et l'idée d'un théâtre particulier aux peuples dans leur intime singularité soit possible ? – Nous avons proposé de tâcher de démêler ce qui était de l'ordre du singulier et ce qui était de l'ordre de l'universel, dans la perception du théâtre à l'échelle du monde.

Pour cela, nous avons tout d'abord, en chapitre 9, mené une rapide étude de cas, en partant d'une expérience vécue, à travers une discussion entre un professeur de théâtre venu d'Ankara et un groupe de français participant à la formation « Autonomie de l'Acteur ». À travers l'analyse que nous avons effectuée de cette conversation, nous avons constaté que le théâtre turc était le fruit d'une importation culturelle pour des raisons politiques, liées à la chute de l'Empire Ottoman dans un premier temps, puis à la laïcisation républicaine et à une reconstruction identitaire du pays, sous l'impulsion du gouvernement kémaliste. Nous avons constaté que cette imposition avait occasionné un passage d'une culture théâtrale orale et traditionnelle à une structure rationnelle et écrite, notamment par l'institutionnalisation de la formation des artistes du spectacle vivant. Et nous avons également constaté de quelle manière les traditions apparaissaient aujourd'hui, suite à cette rupture, comme un nouvel objet d'investigation artistique post-dramatique, ne donnant tout au mieux qu'une « saveur locale » à des produits dérivés des modèles dominants européens, de la même manière que l'assaisonnement des hamburgers des grandes sandwicheries multinationales pouvait varier d'un pays à l'autre, ou d'une campagne publicitaire à l'autre<sup>980</sup>.

Par la suite, nous avons élargi le spectre de la réflexion, en procédant à une analyse générale d'une série de cartes d'exemples établies à partir d'une enquête sur le théâtre dans différents pays du monde et notamment, concernant ce que nous avons appelé le phénomène de « théâtralisation », recensant les principaux flux et reflux des influences culturelles dans le domaine théâtral, de certains pays à certains autres, d'une époque à l'autre. Ainsi nous avons

---

<sup>978</sup> Au sens où il représenterait une valeur culturelle standardisée au titre des différents flux d'échanges que nous avons examinés rapidement au cours de ce chapitre, et selon l'expression proposée par Rustom Bharrucha dans son ouvrage, *Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, *op. cit.*

<sup>979</sup> Au sens où il représenterait une valeur égale pour tous les pays du monde sans exception, selon l'expression proposée par Adalet Veliyev dans son ouvrage, *The Structure of a Modern Theatre*, *op. cit.*

<sup>980</sup> Voir à titre indicatif : <http://www.minutebuzz.com/food--40-hamburgers-mcdo-qui-nexistent-pas-en-france-89090/>, consulté le 20 août 2014.

constaté que si, au départ, les intentions étaient clairement liées à l'évangélisation, d'une part, et au divertissement des élites, d'autre part, un rapide développement des théâtres à l'échelle nationale s'est mis en œuvre, parallèlement aux vagues successives de prise d'indépendance des pays. Les nationalismes semblent avoir été exacerbés par l'apparition de répertoires locaux (impliquant des auteurs natifs, des sujets propres au territoire, une ou plusieurs langue(s) propre(s) au pays – importée(s) ou non), des bâtiments dédiés, qui font du théâtre un objet commercial, pouvant être exporté à l'échelle globale – dans la mesure où les infrastructures, les moyens de transport et les modèles dramaturgiques avaient été égalisés. Et nous avons enfin fait le constat que ces flux avaient fini par donner une multiplication des formes, par une accélération et une diversification des jeux d'influences théâtraux.

Ainsi, nous pouvons, à travers la juxtaposition des rapides analyses que nous venons de mener, répondre en plusieurs points à nos questions initiales.

Il apparaît ici assez clairement que l'idée d'un phénomène universel du théâtre n'est valable que dans la mesure où le terme lui-même est considéré selon son acception globalisante. C'est-à-dire qu'il existe bien un théâtre universel dans la mesure où il est global. Et ce théâtre global est le fruit des flux et reflux de théâtralisation, par imposition ou acculturation, ainsi que nous l'avons vu. En revanche, l'idée d'un théâtre universel car mondial, semble bien être une illusion, puisque les phénomènes ayant engendré la globalisation sont traçables et ont été plus ou moins rationalisés à travers le déploiement de la discipline dans le temps et dans l'espace. C'est pourquoi il nous paraît donc plus approprié de parler de théâtre global que de théâtre mondial.

Il semble assez complexe, ainsi que nous l'avons vu à travers l'étude du cas turc, de rechercher des points de jonction entre universel et particulier au sein du phénomène globalisé du théâtre, dans la mesure où le particulier se trouve réinstrumentalisé de manière méthodique par le système global, à des fins esthétiques (au nom du multiculturalisme ou des autres tendances dénombrées par Patrice Pavis<sup>981</sup>, notamment) mais également, commerciales (exportation des spectacles, tourisme, etc.) ou politiques (au nom de missions humanitaires, de l'éducation ou de la sensibilisation de populations rurales à différents sujets, par exemple).

---

<sup>981</sup> Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, op. cit.

Il paraît tout à fait important, dès lors, de souligner que le théâtre, lorsqu'il est envisagé à l'échelle globale, ne peut être uniquement appréhendé comme un art mais semble devoir également être considéré en ses aspects constitutifs au niveau économique (en ce qu'il représente en tant que valeur) et au niveau idéologique (en ce qu'il représente en tant que support de diffusion), notamment. Le théâtre n'apparaît donc plus dès lors comme un phénomène artistique uniquement, mais également et surtout, comme un objet d'échanges, à des niveaux qui dépassent la question de la phénoménologie et de l'ontologie, dans la mesure où ils rejoignent des intérêts souvent considérés comme moins « nobles », plus brutaux et moins avouables<sup>982</sup> que seraient la poursuite d'un idéal humain, esthétique ou émotionnel.

Si l'on établissait un lien avec les conclusions de notre première partie, nous pourrions pousser la réflexion jusqu'à affirmer qu'il semble dès lors coexister au sein du terme « théâtre » deux vérités qui s'entremêlent : une vérité *avouable*, correspondant à une formulation artistique et individualiste du genre et une vérité *inavouable*, correspondant à une marchandisation et à une politisation de l'objet qu'il représente d'un point de vue social et économique. Et cela, nous pouvons l'observer, ainsi que nous l'avons fait, à une échelle macroanalytique d'un côté, mais également à l'échelle de la microanalyse des carrières artistiques des comédiens, par exemple<sup>983</sup>. Quoi qu'il en soit, ces deux termes nous semblent faire référence à un objet illusoire, dans la mesure où il n'est que la manifestation d'un phénomène matériel, tandis que ses aspects perceptifs qualitatifs et traditionnels (que nous pourrions appeler traditions ou pratiques traditionnelles et qui sont des voies de réalisation humaines, à différents degrés selon les cultures et les époques) s'effacent au profit de ces mirages importés, évoqués au cours de ce chapitre.

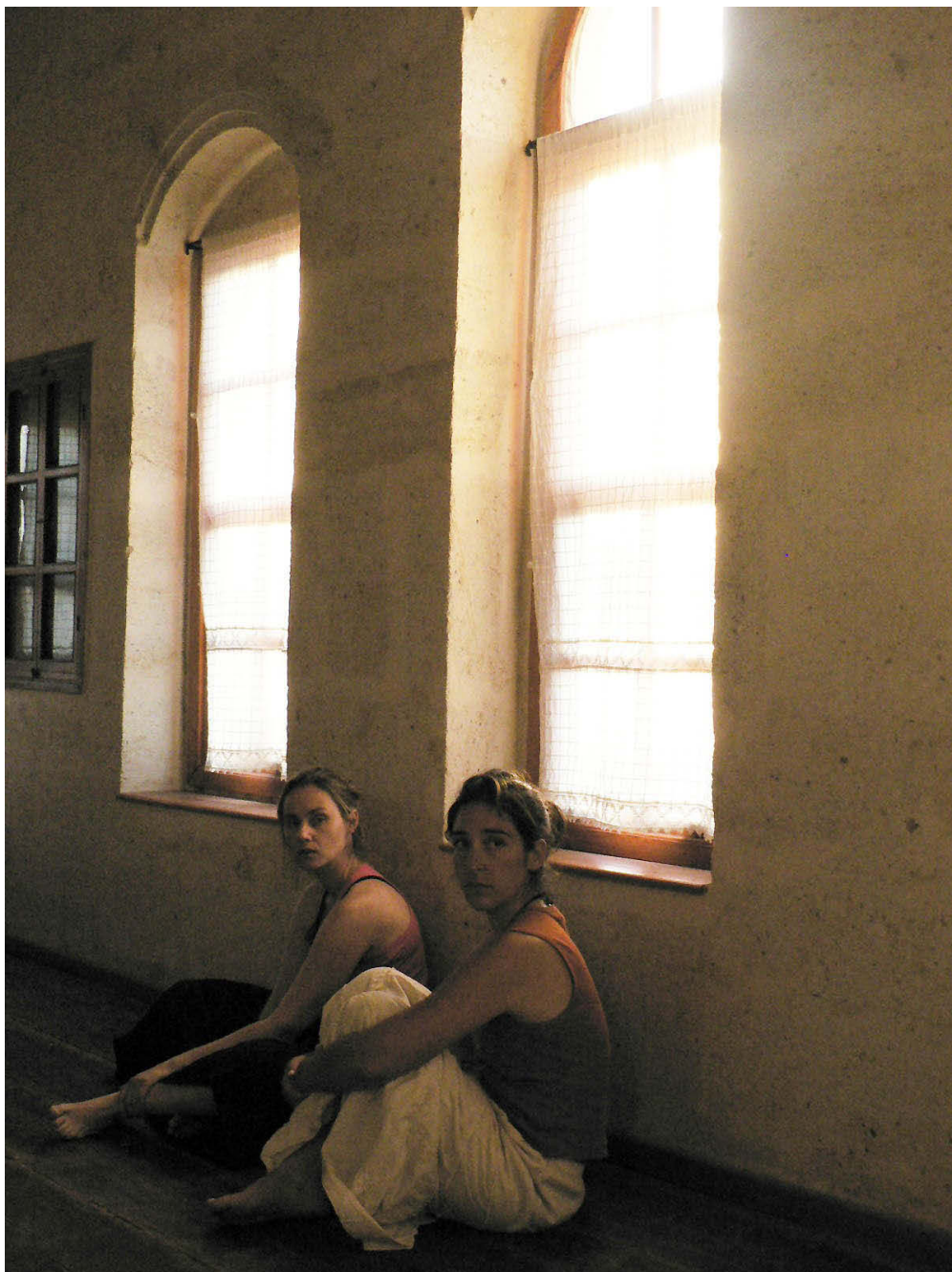
Pour mieux saisir de quelle manière cela impacte les pratiques et les perceptions des acteurs dans l'exercice de leur métier, nous reviendrons, dans la prochaine et dernière section à une échelle plus microscopique, en considérant l'évolution des acteurs professionnels dans le milieu du spectacle à Paris. Être acteur en France aujourd'hui, n'est-ce pas également être porteur de ce passé construit que nous avons étudié en section n°4 et de cette géographie rationalisée que nous venons de voir en section n°5 ? De quelle manière et face à quels mirages

---

<sup>982</sup> Voir à ce sujet Bernard Lahire, *La Culture des individus, op. cit.*

<sup>983</sup> C'est ce que nous verrons dans la section suivante.

ces éléments se rejoindront-ils finalement pour former une réponse alternative à travers la *voie poétique* de l'acteur ? – C'est ce que nous tâcherons d'identifier, finalement.



**Photographie 18 Portrait de stagiaires.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 56x42cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 10 septembre 2008, n° de série du lot : 01.



## SECTION N°6

# L'ACTEUR ERRANT ET LA VOIE POÉTIQUE

Nous avons conclu la section n°5 par un constat concernant une possible distinction entre *théâtre avouable* et *théâtre inavouable*, dans le cadre des flux de théâtralisation, à l'échelle globale. Il semble, d'un autre côté et ainsi que nous en avons laissé entendre l'éventualité, que de la même manière, à une échelle tout à fait microanalytique, des rapports de légitimité et d'illégitimité se tissent, dans la formulation des carrières individuelles et des parcours artistiques des professionnels du théâtre, en particulier des acteurs. Il n'est, effectivement, certainement pas besoin de revenir longuement sur les rapports désormais bouleversés car rendus intrinsèques, entre les sphères du global et de l'intime, ainsi que le soulevait déjà Michel de Certeau<sup>984</sup>. Ainsi, nous pourrions nous demander à quel moment la carrière individuelle rejoint le flux global de la théâtralisation et inversement.

La tension qui semblerait se dégager de ce double fonctionnement de l'art du théâtre nous paraît tout à fait significative d'un secteur fortement impacté par une problématique double, qui est celle du rendement capitaliste, d'une part et d'un idéal artistique, d'autre part :

« Le paradoxe auquel les mondes de l'art participent, tient à ce que la production des œuvres de l'esprit implique le collectif, tout en gardant une dimension très individuelle. Le capitalisme provoque alors une tension générale en développant son mode habituel d'appropriation – fortement privatisée – d'une valeur d'échange qui résulte de la circulation de cette richesse fondamentalement mixte, privée et publique, personnelle et collective. »<sup>985</sup>

---

<sup>984</sup> Voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, op. cit.

<sup>985</sup> Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui, une filière artistique à reconfigurer*, PUG, Grenoble, 2009, p. 13

Au-delà d'une simple distinction entre ceux qui « réussissent » et ceux qui « ne réussissent pas » à obtenir une reconnaissance, une employabilité durable, une stabilité leur permettant d'effectuer des choix artistiques réels, ce que nous serons conduits à analyser au cours de cette nouvelle section, concerne la manière dont cette formulation socio-économique de la situation de l'acteur dans le milieu (ou pour le dire différemment, de la formulation du parcours de théâtre singulier de l'acteur-entrepreneur<sup>986</sup>), crée une distinction hiérarchique entre les différents intervenants du secteur, qui influe sur les modes de créer, de faire et de penser le théâtre, ainsi que le soulignait l'une des collaboratrices du centre *Ayn Seyir*, en 2013 :

*« Le critère habituel de sélection des compagnies théâtrales, à savoir choisir des professionnels du théâtre, n'est pas exclusif et ne constitue pas le critère éliminatoire : le professionnel n'est pas, comme pour la danse classique, un critère de séparation entre celui qui sait (se mettre sur la pointe des pieds) et celui qui ne sait pas (celui qui ne sait pas, ne sait pas encore), le professionnel doit se remettre en question, ne pas se sédimenter dans des techniques ou des acquis de son métier, ce qui ferait de lui un instrument mort. »<sup>987</sup>*

Effectivement, à la source de toute production artistique vivante, se trouvent ceux que Pierre-Michel Menger qualifie « d'artistes-travailleurs »<sup>988</sup> : des individus dont le savoir-faire et la créativité représentent en eux-mêmes et *a priori* une forte valeur ajoutée non nécessairement quantifiable mais qui, inscrits dans l'œuvre, doivent montrer des capacités d'adaptation sur le plan professionnel et social, en vue d'une réalisation collective pouvant restreindre leurs compétences personnelles. Il y a alors un fort hiatus entre les valeurs individuelles et les valeurs collectives de la production artistique, elle-même tiraillée dans une dualité entre raison productive et perception ontologique – et cela de manière d'autant plus présente, lorsque cette réalité est confrontée au marché.

À travers les rencontres que nous avons effectuées sur le terrain, nous avons constaté combien ces individus-ressources se disaient considérés dans une attitude ambivalente par les prescripteurs et les producteurs, comme des *matériaux* à vocation unilatérale et non comme des

---

<sup>986</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, PUF, Paris, 2009.

<sup>987</sup> Jeanne Truong, « Critères de sélection », communication lors de la conférence *L'Art comme besoin*, dans le cadre du Projet International IDEOGRAM, Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, 16 juin 2013.

<sup>988</sup> Pierre-Michel Menger, *idem*.

potentialités de valeurs qualitatives en puissance (entendues dans un sens non nécessairement économique). Nous verrons au cours de cette nouvelle section, de quelle manière cela transparaît, au niveau des pratiques et des perceptions (de l'art du théâtre, des hiérarchies, de soi-même en tant qu'artiste, de la profession), à travers une réflexion en deux temps.

Dans un premier temps, nous considérerons trois témoignages particulièrement frappants, que nous avons recueillis auprès de différents stagiaires ayant participé à la formation « Autonomie de l'Acteur », au cours de la session 2008<sup>989</sup>. Ces derniers nous permettront d'entrer directement au cœur de cet univers socio-professionnel, régenté par des rapports hiérarchiques et de légitimité tout à fait particuliers et conduisant les artistes que nous avons rencontrés à un sentiment d'errance tel, que la formation à laquelle ils participent alors leur apparaît comme une véritable oasis de créativité et de reconnaissance, dans la mesure où ces éléments sont déplacés par rapport aux discours qu'ils ont eu l'habitude d'entendre et d'accepter au cours du déroulement de leur carrière<sup>990</sup>. Il a peu été écrit, en effet, sur la perception de cette situation vue « de l'intérieur » de la profession et qui retrace souvent des parcours et des idéaux la plupart du temps opposés aux motivations intellectuelles souterraines ou initiales de ces acteurs<sup>991</sup>.

Par la suite, nous nous pencherons sur le statut et la perception du métier d'acteur en lui-même et par rapport à celui des autres intervenants de la création théâtrale, en confrontant des écrits d'artistes avec des constats tirés de la sociologie du théâtre et des spectacles, qui ont marqué la pensée contemporaine sur la discipline<sup>992</sup>. Cela nous permettra de voir de quelle manière, à l'heure actuelle, un professionnel du spectacle vivant accumule les savoir-faire, s'inscrit à l'intérieur d'une culture du théâtre, dont il est porteur de connaissances et de valeurs. Il est détenteur d'un potentiel dont lui-même ne mesure pas toujours toute l'étendue et qui n'est donc pas souvent valorisé – ou qui n'est valorisé que partiellement ou partialement<sup>993</sup>.

---

<sup>989</sup> Ces témoignages ont été choisis parmi l'ensemble des témoignages que nous avons référencés en Sources Premières, « Entretiens et témoignages », voir pp. 495-498.

<sup>990</sup> *Idem*.

<sup>991</sup> L'on pourra cependant citer l'ouvrage discret de Henri Cachia, *Confessions d'un intermittent du spectacle, chroniques d'un acteur indépendant*, Editions du Cygne, Paris, 2007, nous y reviendrons. Car l'erreur serait ici de confondre l'abondance des sources syndicalistes et organisées, qui traitent le plus souvent des conditions de travail, de contractualisation et d'indemnisation au titre du régime intermittent, avec des témoignages tirés du vécu, sur la manière dont ces conditions et les rapports de force au sein des équipes créatives entachent et transforment les perceptions et les pratiques du métier d'acteur, ce qui est fondamentalement différent. L'on peut citer également le texte de Vincent Macaigne, « Le SMS de Cologne », in *Cahiers du Cinéma*, n°688, avril 2013.

<sup>992</sup> Nous pensons notamment aux travaux de Pierre-Michel Menger et de Philippe Henry.

<sup>993</sup> Pierre Michel Menger, *op. cit.*

Nous verrons alors ici se dessiner le mirage d'un théâtre de la distinction, qui distingue. Et cela, ainsi que nous le verrons, c'est très certainement une autre manière de nourrir l'individualisation dont nous avons vu, à l'issue de la première partie, combien elle détonait par rapport aux idéaux artistiques de ceux qui la font, jusqu'à provoquer une conduite aporétique du genre (si l'on nous passe l'expression) et bien entendu, en écho, des individus qui le construisent jour après jour. Nous verrons également en quoi, à travers une opposition radicale à ce fonctionnement de la distinction individualiste, la *voie poétique* de l'acteur vient prendre place en tant que phénomène et qu'enseignement.



**Photographie 19 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : fotogr.pos.num., couleur, 39x26cm. Format numérique : image/jpg. Droits : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 29 septembre 2011, n° de série du lot : 14.

## CHAPITRE ONZE

# UNE POTENCE DES RÊVES ARTISTIQUES

Au cours de ce nouveau chapitre, nous poursuivrons notre enquête de terrain, au plus près de la perception du métier par les acteurs, en analysant des fragments de témoignages que nous avons recueillis auprès de comédiennes en cours de formation, notamment durant la session 2008 du stage « Autonomie de l'Acteur »<sup>994</sup>. Dans le cadre d'une enquête parallèle au déroulement pédagogique, nous avons, en effet, questionné les participants de manière individuelle, sur les raisons qui les avaient poussés à y prendre part, sur leurs motivations initiales à pratiquer le théâtre et sur les attentes qu'ils avaient, vis-à-vis de cette expérience de formation professionnelle continue de longue durée.

Nous avons fait le choix de ne nous pencher en détails que sur trois des témoignages que nous avons recueillis, parmi les plus frappants, dans la mesure où ces derniers nous paraissaient refléter d'une manière tout à la fois forte et synthétique, un état d'être et de travailler. En effet, si de nombreux acteurs interrogés n'avaient aucune difficulté à évoquer les raisons pour lesquelles ils avaient débuté le métier – même si ces dernières n'étaient pas toujours extrêmement légitimes, au sens socio-culturel du terme<sup>995</sup>, comme l'envie de se faire admirer, de séduire ou de pouvoir blasphémer et jurer en toute impunité<sup>996</sup> – il leur était toujours plus difficile d'aborder les raisons qui les poussaient à continuer ce métier, malgré les

---

<sup>994</sup> Voir « Dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre », pp. 453-4575 tome 2. Il s'agit des témoignages : *Quand j'ai cherché un stage pour me former*, Paris, 30 novembre 2008, *Professionnellement, avant le stage, je cherchais une autonomie*, Paris, 30 novembre 2008 et *J'ai voulu faire ce stage parce que moi, j'ai pas fait d'école de théâtre*, Paris, 30 avril 2008.

<sup>995</sup> Bernard Lahire, *op. cit.*

<sup>996</sup> Série d'entretiens réalisée auprès d'acteurs professionnels entre 2008 et 2010.

différentes difficultés qu'ils rencontraient, d'une part, et de nommer leurs problèmes et obstacles, d'autre part.

Quiconque ayant fréquenté les coulisses des théâtres et les couloirs des conservatoires n'est tout à fait étranger aux bruits et aux rumeurs circulant sur les exigences de certains agents artistiques, des relations parfois étranges – pour ne pas dire malsaines – entre des metteurs en scène et des acteurs ou encore d'abus en tous genres, dans le cadre du droit du travail ou des simples relations humaines<sup>997</sup>. Qui n'a jamais entendu parler de chirurgie plastique imposée, de violents conflits et de combats à mains nues, d'humiliations en tous genres, d'abus sexuels, de drogues et de boissons, de manque de considérations pour un métier que ses professionnels feraient 'pour le plaisir' et non 'pour le salaire' ? – Nous n'en venons de citer que quelques exemples, bien connus de tous et qui ne semblent plus aujourd'hui que faire tout au mieux partie d'une part infime mais existante et secrète du métier, de sa face cachée la plus inavouable, même si on l'espère toujours exagérée, voire fantasmée<sup>998</sup>.

Ces considérations sociales ne sont pas, dans la perspective qui nous occupe ici plus directement, le cœur de la problématique que nous pensons devoir traiter à présent. Même si ces dérives sont réelles, bien qu'elles restent heureusement marginales, il n'en reste pas moins que le problème semble encore une fois se situer dans la mutation que ce type de comportement (ou d'autres agissements dérivés, même plus légers), entraînent en termes de perception des pratiques puis, par rebond, de mise à l'œuvre. Au fond, nous verrons que ce fonctionnement tacite ou tangible, produit des acteurs en errance, ce qui est une autre manière d'impacter la profession elle-même, sa définition, sa perception, comme sa formulation.

- **Rapports de force et de créativité**

À travers ces témoignages, il est tout d'abord assez frappant de constater que les actrices interrogées établissent une limite claire et forte entre la fonction du metteur en scène, au sein des institutions dans lesquelles elles disent avoir évolué, par rapport à la leur propre. Ainsi elles expriment, à leur manière, une forme de tension tout à fait particulière entre l'acteur et le metteur en scène, au titre de rapports de hiérarchie et de domination. Pourtant, un certain aspect

---

<sup>997</sup> Nous évoquons ici l'opinion générale, les rumeurs et les bruits de coulisses.

<sup>998</sup> *Idem*.

du champ lexical que ces dernières emploient, pour désigner les effets de ces rapports sur leur manière d'envisager leur propre profession, peut prêter à réflexion : le sentiment d'avoir été abusée, d'être esclavagisée, « séchée », par exemple, ne semble pas de l'ordre de conséquences comportementales et hiérarchiques *normales* et admises dans le cadre de la réglementation du travail même. Si l'employé d'une entreprise de télécommunications, par exemple, s'exprimait ainsi, cela alerterait très certainement sur ses conditions de travail<sup>999</sup>. Mais dès lors que l'on se situe dans le cercle artistique, il semblerait que la portée de ces perceptions et de ces discours se transforme, ou fasse appel à une certaine forme de relativisation<sup>1000</sup>. Dès lors, que signifie cette manière de parler et de percevoir la hiérarchie ? Et finalement, pour paraphraser le titre d'un débat mis en œuvre récemment par le Centre National du Théâtre en Avignon, « [le métier] de comédien est-il [un métier] comme les autres »<sup>1001</sup>, envisagé de ce point de vue ?

#### **a. Un cercle vicieux hiérarchique**

La domination hiérarchique du metteur en scène, en tant que donneur d'ordres au niveau artistique paraît très intégrée aux discours des actrices rencontrées. C'est ainsi qu'elles expriment naturellement leur dépendance vis-à-vis de ces derniers, au niveau des choix d'orientation artistique concernant la manière dont elles devaient « interpréter des rôles », la prise de décisions dans le contexte de la création, ou encore le choix de sélectionner une distribution correspondant à une certaine vision artistique du plateau. Bien qu'elles ne le vivent manifestement pas toujours de manière agréable, aucune de ces actrices ne conteste véritablement l'ordre du pouvoir professionnel dans les institutions théâtrales que représentent les compagnies dont elles disent être ou avoir été membres.

Cette manière de considérer la hiérarchie semble directement renvoyer à un modèle entrepreneurial<sup>1002</sup>, selon lequel il existe des commanditaires (qui peuvent être, dans le cadre de l'activité théâtrale, les collectivités, des personnes physiques ou morales à caractère public ou privé, etc.), des institutions (que sont les compagnies et qui regroupent une ou plusieurs

---

<sup>999</sup> Voir notamment les sections « harcèlement » et « rémunération » du site d'information prudhommales de la CFDT : <http://www.infoprudhommes.fr/note-juridique/77-le-harc%C3%A8lement-plan-du-dossier> et <http://www.infoprudhommes.fr/note-juridique/42-le-paiement-du-salaire-plan-du-dossier>, consultés le 15 avril 2014.

<sup>1000</sup> Témoignages recueillis, recensés en Sources Premières, « Entretiens et Témoignages », pp. 511-514.

<sup>1001</sup> Débat « La formation du comédien est-elle une formation comme les autres ? », organisé par la Maison Jean Vilar, le 15 juillet 2014, Avignon. Voir : [http://maisonjeanvilar.org/news/?page\\_id=1138](http://maisonjeanvilar.org/news/?page_id=1138), consulté le 17 août 2014.

<sup>1002</sup> Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit.



équipes – artistiques, techniques, etc.), des individus attachés à ces institutions en tant qu'employés (cadres pour les metteurs en scène ou ouvriers pour les artistes-interprètes), dont le produit du travail s'adresse à une clientèle : un public (que l'on nomme « spectateur », au pluriel ou au singulier, selon le mouvement esthétique ou idéologique auquel l'on fait référence au cours du discours<sup>1003</sup>). C'est ainsi que l'on se trouve face à une chaîne de production tout à fait claire et déterminée et dont le spectacle est le produit fini. Dans ce sens et à ce titre, l'acteur dépend hiérarchiquement du metteur en scène, car ce dernier représente une force de conception, de recherche et de développement mais également de coordination de la mise sur le marché du produit spectacle et de responsabilité des ressources humaines, tandis que l'acteur n'en est qu'un ouvrier exécutant<sup>1004</sup>. Dans ce sens le rapport hiérarchique qui définit la domination du metteur en scène apparaît de façon logique.

Pourtant, nous constatons, à travers la lecture de ces trois témoignages, que ce rapport de domination n'est en réalité pas tout à fait aussi simple que le schéma entrepreneurial pourrait le laisser supposer, dans la mesure où entrent en jeu des questions de « créativité », « d'autonomie » et « de choix ». Cela paraît tout à fait manifeste à deux niveaux. Tout d'abord, lorsque l'une des actrices évoque l'orientation artistique d'un metteur en scène avec lequel elle dit avoir travaillé et qui « partait du principe que la mise en scène devait venir de l'acteur ». À travers ce témoignage, l'on voit se renverser le rapport hiérarchique relatif à la créativité (et seulement à la créativité), qui passe du metteur en scène à l'acteur. Le metteur en scène ne se donnant plus pour rôle que celui « d'aider » et « d'accompagner » le processus mis en œuvre par l'acteur. Pourtant, ainsi que l'hésitation de l'actrice le laisse entendre au fil du discours, la domination du metteur en scène au niveau strictement entrepreneurial reste ici prégnante, dans la mesure où les supposées « armes », ainsi qu'elle les nomme, de mise en œuvre de ce processus créatif<sup>1005</sup> demeurent sa propriété intellectuelle, puisqu'il « ne les transmet pas » et que le choix de donner à l'acteur une part de créativité (même si elle est totale) relève encore de sa décision. La relation hiérarchique se trouve ainsi brouillée, dès lors que le facteur de créativité est partagé ouvertement, entre acteur et metteur en scène – nous reviendrons sur cette question<sup>1006</sup>.

---

<sup>1003</sup> Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur*, op. cit.

<sup>1004</sup> Voir notamment, concernant tout ce paragraphe : Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle, sociologie d'une exception*, EHESS, Paris, 2011. Voir également : Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui, une filière artistique à reconfigurer*, op. cit.

<sup>1005</sup> Ainsi qu'elle le dit elle-même.

<sup>1006</sup> Voir page suivante.

Cet exemple illustre, de manière assez claire, le paradoxe de l'ajustement nécessaire entre les valeurs collectives et les valeurs individuelles souligné par Pierre-Michel Menger<sup>1007</sup>. L'on retrouve, par ailleurs, un exemple parlant de ce même tiraillement dans le discours d'une autre actrice, lorsqu'elle ironise sur la distinction entre « équipe artistique » et « équipe des acteurs », au sein de la compagnie dont elle était membre, soulignant également que cette « équipe des acteurs », considérée comme « ne sachant pas » les ressorts de la mise à l'œuvre du processus de création dominé par le metteur en scène, « devaient [se contenter] d'être au service de ceux qui savaient ». Et cette notion de *service* paraît également, dans le cas de la mise en œuvre de la production théâtrale, brouillée par une imagerie et une idéologie de la toute-puissance de l'œuvre et de l'art – nous avons déjà abordé cette question en chapitre 1<sup>1008</sup>.

Souvenons-nous que nous avons déjà considéré également succinctement, au chapitre 4<sup>1009</sup>, la manière dont l'acteur était souvent perçu comme devant « s'effacer », « se mettre au service » du rôle, de l'auteur, du public, etc., selon les discours, les perceptions et les circonstances. Il semble ici que de cette confusion lexicale initiale (que nous avons largement analysée<sup>1010</sup>), résulte un désordre sur le plan de la mise en œuvre des systèmes hiérarchiques au sein des groupes de production artistique, jusqu'à un sentiment d'instrumentalisation, voire même d'esclavagisation, dénoncé ici par toutes les locutrices, à tel point que dans le discours de l'une d'entre elles, l'acteur n'est plus « au service » de l'art mais « au service de ceux qui savaient », *id est* l'équipe artistique, dont les acteurs ne sont pas considérés comme partie.

Nous voyons alors poindre un champ lexical de l'asservissement, tout d'abord. C'est ainsi que l'une des actrices rencontrées annonce que dans le cadre de son travail en compagnie, elle « se mettait dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre ». Une autre dénonce la « tyrannie » des structures, « la toute-puissance » des metteurs en scène, le « fossé énorme » résultant de la hiérarchisation entre les groupes dans l'organisation du travail, le sentiment d'être « esclave » et « d'avoir été abusée ». Une autre, enfin, de manière métaphorique, soulignera « l'impression d'être un porte-manteau », s'identifiant ainsi à un objet dans son rôle d'actrice, avant d'ironiser sur des choix de distribution abandonnés au *diktat* de l'apparence physique. Tous ces éléments convergent vers la description d'un asservissement moral,

---

<sup>1007</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit.

<sup>1008</sup> Chapitre 1, pp. 60-76.

<sup>1009</sup> Chapitre 4, pp. 139-163.

<sup>1010</sup> *Idem*.

conventionnel et même corporel de l'acteur à la perception artistique (si l'on peut encore ici utiliser ce terme, qui devient relatif, envisagé du point de vue de l'organisation du travail) d'un metteur en scène ou d'une équipe détenant un pouvoir de décision. Sans entrer dans des considérations d'ordre psychologique, nous voyons bien ici se dessiner une tension fortement problématique, qui se manifeste du point de vue de l'organisation du travail et de la domination du champ de la créativité, par dérivation de considérations se voulant purement esthétiques au départ – concernant l'idée d'une noble abnégation de l'acteur face au personnage, à l'œuvre, etc.

En effet, ces rapports, tels qu'ils sont évoqués par les actrices dont nous avons évoqué ici les témoignages, ne semblent pas de l'ordre du sacrifice volontaire de soi-même mais bien plutôt subi, tant leurs discours sont ponctués de constats concernant une déception, un détournement de soi-même et de sa fonction en tant qu'artiste. Ainsi, l'une d'elles affirme être « devenue un peu sèche », n'avoir eu « plus rien à donner ». Une autre dit avoir vécu « un choc terrible » dont elle se dit « encore touchée », jusqu'à être sur le point de pleurer en y repensant. Nous allons revenir rapidement sur cette perception tout à fait singulière et émotionnelle du constat d'un renversement des valeurs, dans la mise en œuvre du métier, notamment à l'étape de professionnalisation. Mais auparavant, nous concluons de cette première sous-partie que le bouleversement des rapports de hiérarchie normalisés vers une organisation du travail par l'émotion et au nom de l'art, semble conduire les acteurs, ainsi que nos témoins le laissent entendre, au sentiment de tarissement de leur propre créativité ou encore à l'exclusion pure et simple, comme le souligne avec humour l'une d'elles, dans la description qu'elle donne d'une audition pour laquelle elle n'a pas été retenue, faute « d'être blonde ».

## **b. La faille du métier dans un rapport d'offre et de demande**

Nous avons rapidement souligné – notamment à travers l'exemple de l'un des témoignages dans lequel l'actrice évoque non sans émotion le sentiment d'avoir « été abusée » – la formulation d'un certain renversement de valeurs, lié à la différence entre la perception du métier et sa mise en œuvre dans la réalité du terrain. Cette expression et ce débordement émotionnel de l'actrice surviennent au moment où elle évoque le décalage entre les préceptes qu'elle s'était vus enseigner à l'école de théâtre et le « choc » qu'elle dit avoir vécu lorsqu'elle est passée du statut d'élève à celui de professionnelle au sein de la même compagnie, où ces enseignements se seraient en quelque sorte révélés être *mensongers*, dans la mesure où ils

auraient engendré en elle des attentes vaines, vis-à-vis de la réalité de la profession. Devant ce constat, nous nous trouvons face à une nouvelle problématique : celle d'un rapport de clientélisme et de formulation de l'offre et de la demande par les uns et pour les autres, au sein d'une profession dont nous venons de voir succinctement que les contours organisationnels n'étaient pas tout à fait nets.

Premièrement, écartons l'hypothèse qui serait d'imaginer le cas de cette actrice comme étant singulier. Dans tous les témoignages que nous avons recueillis, les acteurs interrogés évoquent des idéaux, un théâtre « rêvé », différent de celui qu'ils pratiquent pour des raisons économiques ou par la force des choses. C'est ainsi que l'un des témoins soutient avoir « senti quelque chose qui se passait [et qui lui a] ouvert une voie », grâce à une expérience singulière, où un metteur en scène l'avait conduit à faire preuve de créativité pour la préparation d'un spectacle. Nous avons déjà cité le cas de cette autre actrice, qui a « tenu » dans le métier, avec « l'espoir de pouvoir pratiquer un jour le théâtre dont [elle] rêvait », malgré la déception qu'elle a vécue au passage du statut d'élève à celui d'actrice professionnelle au sein de la même troupe, notamment concernant le « respect de la créativité de l'acteur ». Enfin, une autre soutient qu'elle « aurait aimé faire du vrai théâtre » et cesser de ressembler à « un porte-manteau dans un beau costume » mais qu'elle a été déçue par l'attitude d'un metteur en scène lors d'une audition où ce dernier ne s'était attaché, pour effectuer son choix de la sélectionner ou non, qu'à la couleur de ses cheveux. Nous avons, dans ces témoignages, des professionnels qui opposent de manière symétrique et systématique une réalité dure, brisante, décevante et un idéal d'autonomie, de créativité et de vérité. Le cas de cette actrice n'est donc pas singulier, mais reflète de manière peut-être plus aiguisée que les autres témoignages, le hiatus entre vie professionnelle et théâtre idéal, que nous allons aborder maintenant.

Soulignons tout d'abord que ce heurt apparaît formulé, dans tous les cas, à travers la complexité de la relation acteur / metteur en scène, vis-à-vis de la légitimité de l'un ou de l'autre à se poser comme créateur, force de proposition artistique et d'autonomie. À travers le filtre de ces témoignages, semble se dessiner en effet, un échelonnement circonstancié des comportements d'offre et de demande. Ces actrices, en espérant toujours pouvoir se trouver dans une situation de créativité, de respect et d'autonomie, semblent, en effet, porter leurs attentes dans ce domaine vis-à-vis des metteurs en scène. Et c'est la réalisation (ou non) de ces attentes qui semblerait établir leur niveau de satisfaction ou d'insatisfaction dans le métier. En ce sens et encore une fois, le cas que nous avons évoqué précédemment, est tout à fait

exemplaire : la manière dont la comédienne évoque ce qu'elle appelle « la créativité de l'acteur » au cours de sa période de formation, fait penser à la façon dont un client déçu pourrait évoquer les vertus d'un produit, vantées mais de manière mensongère, par une firme industrielle, par exemple<sup>1011</sup>. Le rapprochement peut sembler, certes, brutal mais il n'en reste pas moins, effectivement, que l'acteur en situation de formation dans une école est bien un client, dans la mesure où il paye (ou fait payer par une institution tierce) son éducation artistique, dispensée par un organisme prestataire (école, conservatoire, etc.) – nous reviendrons ultérieurement sur cette question, contentons-nous pour le moment de souligner ce phénomène présent dans la chaîne de valeur de la production théâtrale.

La problématique ne se situe pas, ici, dans la question de la marchandisation de la transmission du savoir-faire (puisque nous admettons de fait qu'il s'agit d'une condition *sine qua non* du fonctionnement de la chaîne de valeurs de la production théâtrale dans le système néolibéral – nous ne discuterons donc pas ici du bien-fondé de cette condition ni de la question de la marchandisation des œuvres d'art ou de la professionnalisation des artistes, qui reste un autre sujet – nous ne faisons ici que constater un état de faits). En revanche, un souci semble se manifester, à partir du moment où le statut de l'élève-actrice, se transforme pour passer à celui d'actrice professionnelle. Car c'est alors qu'elle souligne que la « créativité » qui lui avait été *vendue*, en quelque sorte, au sein de l'expérience didactique, s'était avérée « impossible » dans la sphère de la production des spectacles. Pour quelle raison soutenons-nous qu'il s'agit d'un problème ? – Tout simplement parce qu'en tant que personne, cette actrice, dans notre exemple, arrive sur le marché du travail comme productrice de valeurs en puissance mais avec une attente précise – qui est la même que celle qu'elle a développée et nourrie en tant que consommatrice (d'une formation), sans qu'elle soit capable de nommer précisément les valeurs qu'elle apporte en tant que professionnelle, au secteur – nous y reviendrons<sup>1012</sup>.

L'attente consumériste que nous venons d'évoquer, semble, de plus, totalement cristallisée dans la figure du metteur en scène, désigné par ailleurs et de manière critique, comme « tout puissant », par nos témoins. Cela nous renvoie à un questionnement bien plus vaste sur le statut de l'acteur professionnel de théâtre dans la société française d'aujourd'hui,

---

<sup>1011</sup> Voir article L121-1 du Code de la Consommation, 2008.

<sup>1012</sup> Le sujet est tout à fait cuisant à l'heure actuelle, notamment si l'on se souvient du récent conflit qui a opposé Daniel Mesguich et les étudiants du CNSAD autour de la polémique lancée par eux sur la succession à la direction de l'institution. Voir Introduction.

par exemple, mais que l'on pourrait tout aussi bien élargir à la question de la présence même du genre théâtral dans le modèle économique de la France contemporaine<sup>1013</sup> – encore une fois, il s'agit d'un autre sujet.

« Très directifs », « tyranniques », « tout puissants » : les qualificatifs pour désigner les metteurs en scène ne semblent pas manquer. Nous voyons alors se dessiner de manière symétrique, à travers cette perspective, une autre figure du metteur en scène, qui est celle vue par les acteurs. À travers l'un des témoignages, nous voyons notamment combien l'actrice perçoit ce rapport comme celui d'une « chosification » de la personne, à travers l'image qu'elle donne du « porte-manteau » d'une part mais également, à travers le récit qu'elle fait de l'audition à laquelle elle a participé et dont elle a été rejetée en raison de la couleur de ses cheveux. Par cette image, nous voyons, en effet, une actrice considérée non pas pour des qualités liées à la mise en œuvre (ou non) d'un savoir-faire par le metteur en scène dirigeant la distribution, mais pour des attributs physiques, uniquement (puisqu'il refusera d'entendre l'actrice au travail<sup>1014</sup>). Et le même rapport est également présenté par cette actrice vis-à-vis du public, dont elle souligne remplir les attentes à partir du moment où elle lui « en met plein la vue » en portant de beaux costumes. C'est-à-dire que dans ce rapport, l'acteur devient un objet, dont le savoir-faire n'est pas nécessaire puisque, ainsi qu'on le voit à travers les autres témoignages également, la mise en œuvre de celui-ci dépendrait surtout des choix, des orientations et des décisions du metteur en scène, qui ferait alors figure, en quelque sorte, de super-créditeur.

Au bout du compte, nous voyons donc se dessiner ici un acteur au statut ambivalent, entre ses attentes consuméristes et son utilisation similaire à celle d'un objet de consommation, par les membres hiérarchiquement supérieurs de l'équipe artistique d'un projet donné. De même, nous voyons émerger la figure d'un metteur en scène dévorateur et maître tout à la fois,

---

<sup>1013</sup> C'est d'ailleurs une problématique tout à fait vivace à l'heure actuelle et notamment, depuis la publication par l'Union Européenne des objectifs 2020, concernant les industries culturelles. Voir également le récent rapport de Serge Kancel, Jérôme Itty, Morgane Weill et Bruno Durieux, *L'Apport de la culture à l'économie en France*, décembre 2013, Paris, Inspection Générale des Finances / Inspection Générale des Affaires Culturelles. Mais également « Consultation publique de la Commission européenne sur 'l'économie de l'expérience' comme industrie émergente : Réponse des autorités françaises », décembre 2013, notamment.

<sup>1014</sup> Et pour toute autre profession ou dans tout autre cas de figure, l'on aurait probablement parlé de discrimination. Voir également à ce sujet le récent débat qui s'est tenu à l'Assemblée Nationale avant l'adoption de l'amendement Véran, le 03 avril 2015, contre les mannequins trop maigres : [http://www.lemonde.fr/sante/article/2015/04/03/loi-sante-l-amendement-contre-les-mannequins-trop-maigres-adopte\\_4609020\\_1651302.html](http://www.lemonde.fr/sante/article/2015/04/03/loi-sante-l-amendement-contre-les-mannequins-trop-maigres-adopte_4609020_1651302.html).

du point de vue singulier des actrices, selon l'angle de vue que leur permet leur passé professionnel et l'émotion que l'évocation de celui-ci provoque en elles.

Mais quoi qu'il en soit, dans tous les cas, le savoir-faire et le métier semblent relégués au second plan des considérations relatives au professionnalisme, ce qui peut paraître étonnant à bien des titres. C'est ainsi que les seules mentions de compétences que l'on trouve réellement faites par ces actrices, concernent deux points. En premier lieu, l'expérience de l'une d'entre elles avec un metteur en scène, qui paraît, à ses yeux, trouver faveur en raison du fait que « la mise en scène devait venir de l'acteur ». Cependant, nous rappellerons également que cette dernière reconnaît aussi combien cette pratique l'avait perturbée, « déroutée », dans la mesure où elle « n'avait pas toutes les armes » et que le metteur en scène en question ne les « lui avait pas transmises non plus ». Au fond, encore une fois, nous remarquons que la relation que l'actrice apparaît apprécier ici avec son directeur concerne non pas la mise en œuvre d'une coopération sur les bases d'un savoir, d'un métier, d'un objectif mais la qualité d'un échange humain, au sein duquel elle dit avoir été « aidée », « accompagnée », au lieu d'être trop cadrée ou limitée, ainsi qu'elle le sous-tend concernant son autre expérience en compagnie professionnelle. En second lieu, rappelons un autre cas, dans lequel la personne dit avoir été intriguée par une rencontre avec les acteurs du Théâtre d'Art de Moscou (et dont on peut supposer qu'elle a découvert les méthodes basées sur l'expérience stanislavskienne) mais qu'elle avait dû, par la force des choses, renoncer à s'y intéresser plus avant.

Dans l'articulation des rapports entre ces actrices et les metteurs en scène dont elles évoquent le souvenir, nous voyons très nettement se dessiner un mouvement d'aller-retour entre l'offre et la demande, dans lequel l'acteur est en attente d'une certaine liberté d'expression, d'une « créativité », d'une « autonomie » mais où il est en même temps le sujet d'une réification par le metteur en scène et dans lequel ce dernier est expressément en attente d'une disponibilité et d'une malléabilité de l'acteur mais à travers une attitude dominante, écrasante, « toute puissante », qui contraint l'attente de liberté des actrices, au point de les décevoir et de les faire même « se sentir abusées ».

Ici, la question du professionnalisme, en tant que mise en œuvre d'une attitude liée à la production et à la mise au service d'un savoir-faire, reste soit comme une entrave, soit comme une faille. Si nous passons outre l'aspect de victimisation éventuel dont pourraient faire montre les discours de nos témoins, nous voyons ici transparaître une absence tout à fait frappante

d'aucune mention d'un quelconque enjeu lié à la connaissance de leur métier et à sa nécessité, dans leur perception de celui-ci, notamment par rapport aux problématiques et aux questions liées à sa mise en œuvre quotidienne, tel que le sujet de l'entretien les appelait à évoquer<sup>1015</sup>.

Nous avons donc vu que la qualité des relations humaines entre les acteurs et les metteurs en scène, d'une part et l'opportunité de pouvoir subvenir à ses besoins, d'autre part paraissaient, en quelque sorte supplanter la qualité des savoir-faire dans la mise en œuvre des rapports professionnels que les acteurs entretenaient avec le milieu, ainsi que les témoignages évoqués le laissent entendre. Il s'ensuit une aliénation du rapport entre les créateurs, jusqu'à faire émerger un conflit de domination, d'une part, une utilisation réifiée des personnes et de leurs compétences, d'autre part. Dans cette perspective, il semble également important de remarquer combien ces actrices laissent transparaître, dans leurs discours, des indices de jugement et de satisfaction, vis-à-vis du métier et vis-à-vis de leur passé d'une part, vis-à-vis de leurs attentes, d'autre part, et vis-à-vis de ce qu'elles considèrent comme des obstacles à la réalisation de leurs idéaux, enfin.

### **c. Reconnaissance inter, intra-personnelle et satisfaction**

Ainsi, cette dialectique de la domination entre acteurs et directeurs – qui se traduit également par des renversements sociologiques dans l'historiographie de la discipline<sup>1016</sup> – met au jour, ainsi que nous l'avons vu précédemment, des rapports d'aliénation par l'asservissement ou même la réification et par la mise en perspective de la réalité de ces relations humaines dans les perceptions de la discipline elle-même envisagée en tant que produit (que l'on consomme, que l'on fait et même, dont on consomme le fait de le faire). Nous pourrions synthétiser cette problématique selon un questionnement tripartite concernant les questions :

- de reconnaissance intra-personnelle, c'est-à-dire propre aux individus qui la font (et dans le cas qui nous occupe plus spécifiquement ici, les acteurs)
- de reconnaissance inter-personnelle, c'est-à-dire entre les individus qui la font (dans le cas qui nous occupe ici, la relation entre acteurs et metteurs en scène)

---

<sup>1015</sup> Ces entretiens ont été réalisés sur le mode d'une conversation informelle et libre, sans questionnaire préalable, afin de mettre les interlocuteurs en confiance. Un canevas général guidait le protocole selon la formulation suivante : évocation des raisons qui ont conduit les acteurs à choisir ce métier, débuts dans la profession et formation, retour sur l'expérience professionnelle et les difficultés ou questionnements qui les avaient conduits à participer ou chercher à participer à cette formation.

<sup>1016</sup> À ce sujet, voir Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, op. cit.



- de satisfaction, considérée comme la somme des deux.

Nous l'avons déjà largement mentionné, les actrices interrogées ici présentent leur relation avec les metteurs en scène et par extension les compagnies au sein desquelles elles racontent leur évolution professionnelle, comme celle d'une domination, ayant généré une certaine forme de souffrance au travail<sup>1017</sup>. Nous remarquons ainsi que ce joug est vécu comme un éloignement de soi-même par l'une d'entre elles, qui annonce n'avoir pas eu « à se poser quarante questions », jusqu'à avoir eu le sentiment d'être « dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre », ce qui exprime une certaine forme de dépersonnalisation (toutes extrapolation dans le domaine psychanalytique mise à part)<sup>1018</sup>, au sein de laquelle l'actrice au travail n'existerait, en quelque sorte, plus que par la pensée et la perception esthétique de l'autre. Dans le cas d'une autre des actrices, cette relation est vécue comme une oppression, une souffrance dont elle cherche à s'écarter. Pour une autre, cette relation se caractérise par une sorte de mensonge qu'elle fait à elle-même, de déplacement faux, au sein duquel elle ne fait pas « du vrai théâtre » mais accumule des activités annexes pour subvenir à ses besoins, et dont elle a finalement « assez ».

Et parallèlement, ces femmes expriment l'idée d'un théâtre idéal, lorsqu'elles évoquent « quelque chose [qui] se passait », « le théâtre dont je rêvais », « du vrai théâtre ». Ainsi, de tous ces exemples, nous tirons un constat que le soi n'est plus un soi propre mais un soi appartenant à un autre dominant, ou à une activité mise en œuvre au nom du théâtre. C'est-à-dire que la reconnaissance intra-personnelle de ces actrices par rapport à leur métier, ne semble se trouver que dans une certaine forme d'équation irrésolue entre leurs rêves et leurs manques.

Car le facteur marquant l'insolvabilité de ce que l'on pourrait nommer leur formule de reconnaissance intra-personnelle semble bien précisément se situer dans l'intervention du facteur inter-personnel, à deux niveaux : premièrement, concernant la domination du metteur en scène, deuxièmement, concernant le positionnement de ce dernier en tant qu'intermédiaire absolu vis-à-vis des autres éléments et intervenants de la production. D'autre part, nous avons constaté que la mention des autres intervenants de la création artistique (« l'équipe artistique »,

---

<sup>1017</sup> Concernant cette notion, voir <http://www.souffrance-et-travail.com/guides-pratiques/guide-pratique-travailleurs/>, consulté le 15 mai 2014.

<sup>1018</sup> « Action de dépersonnaliser quelqu'un ou quelque chose, de se dépersonnaliser ; résultat de cette action ; fait d'être dépersonnalisé », <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9personnalisation>.

ou encore « les spectateurs », par exemple), apparaissent comme inclus dans la relation matricielle de l'acteur avec le metteur en scène et dans lequel ce dernier ferait office d'intermédiaire. Ainsi, selon le témoignage de l'une d'entre elles, le metteur en scène décide que l'équipe des acteurs ne fait pas partie de l'équipe artistique, dans la mesure où ils ne « savent pas » ce que les autres – *id est* le cercle de ceux qui entourent au plus près sa figure – « savent ». Selon le témoignage d'une autre actrice, d'autre part, nous voyons affleurer un spectateur auquel on en « met plein la vue », grâce à des éléments de mise en spectacle (costumes, échasses – *id est* des éléments coordonnés par le metteur en scène) et dont on ne peut espérer tirer satisfaction qu'à partir du moment où l'effet spectaculaire engendre une certaine forme d'étonnement ou d'admiration de la part du public.

D'autre part, nous avons vu que ces attentes se formalisent à différents degrés, selon qu'elles viennent des metteurs en scène (vus par les actrices), en quête d'employés « au service » de leur œuvre ou des actrices elles-mêmes, en demande de liberté d'expression, de créativité et d'autonomie. Ainsi, au bout du compte, nous voyons ici se tracer un rapport de reconnaissance interpersonnelle qui n'existe que dans le constat d'une correspondance établie ou non envers des attentes satisfaites ou déçues mais, en général, à sens unique.

Et finalement, à travers ces témoignages, nous voyons transparaître un rapport de satisfaction au métier qui dépendrait presque exclusivement de ces relations de reconnaissance individuelle. Ainsi, le fait de pouvoir travailler sans ressentir d'entraves, en étant accompagné, aidé, de voir ses choix respectés, de se *sentir humain* apparaît faire partie d'une sorte de formulation de conditions de travail idéales, pour ces actrices. Et le fait que ces attentes ne soient pas satisfaites dans les relations inter-personnelles au travail crée en elles une certaine forme de mécontentement. Cela encore paraît tout à fait significatif d'une perception émotionnelle et individuelle du théâtre, dont nous avons largement évoqué les arcanes en première partie de cette thèse.

Ce qui paraît plus déroutant, semble être le fait que le savoir-faire lui-même, reste un objet imaginé, fantasmé, idéalisé, dans la mesure où il est considéré comme détenu par des metteurs en scène qui ne le partagent pas avec les acteurs, d'une part, mais aussi, comme une voie dans laquelle ces actrices n'ont pas pu s'engager pour des raisons diverses, ainsi qu'elles le présentent. C'est ainsi que l'espoir d'une centralité de l'acteur dans la création, de la rencontre avec les méthodes stanislavskiennes ou d'une formation initiale jamais effectuée sur le plan

institutionnel, restent, pour ces actrices, comme une sorte de case vide dans leur projet professionnel et qui entraîne une faiblesse (technique pour celle qui dit ne pas « avoir eu les armes » ou une autre qui se dit « complexée », ou encore socio-économique pour une autre qui a « fait son chemin de vie, pour nourrir sa famille »), elle-même à l'origine d'une autre forme d'insatisfaction latente : celle de faire le théâtre « des metteurs en scène » et non le-leur propre.

Et c'est ainsi que nous revenons, une fois de plus, au problème de l'individualisation du théâtre, dans ses perceptions comme dans ses pratiques, qui demeure tout à fait central et qui s'impose à toutes ses strates et pour toutes ses composantes, y compris et bien entendu, lorsqu'il s'agit d'interroger les positionnements humains, à un niveau artistique comme à un niveau social, puisque l'un ne peut fonctionner sans l'autre. Et finalement, nous pourrions donc nous demander légitimement si l'insatisfaction de ces actrices, tout comme leur perception des relations hiérarchiques et de reconnaissance mutuelle fonctionne réellement au niveau des idéaux (dont elles conditionnent la réalisation à la relation qu'elles entretiennent de manière individuelle avec les décideurs artistiques), ou bien au niveau moins avouable, moins légitime, de la marchandisation à tous ses stades (qu'il s'agisse de celle de l'art, des valeurs humaines ou même des personnes).

À travers ce chapitre, nous avons tâché de dresser le tableau des relations complexes qu'entretiennent acteurs et décideurs artistiques, dans la mise en œuvre des pratiques de leur profession. Il semble s'agir d'une question éminemment socio-économique de premier abord. Pourtant, nous avons bien vu, à travers l'analyse circonstanciée que nous venons de mener rapidement, que celle-ci rejoint largement des questions d'éthique. Si bien que nous nous rendons à l'évidence qu'une aporie du théâtre du point de vue des perceptions et des définitions, telle que nous l'avons analysée en première partie ou la consécration d'une histoire sélective et d'une géographie liée à la marchandisation évoquée aux sections 4 et 5, ne peuvent, en réalité, qu'impacter directement les individus, qui deviennent eux-mêmes sélectifs, marchands (tout à la fois – et l'ambiguïté se situe d'ailleurs ici<sup>1019</sup> – en tant que producteurs, que valeurs et que consommateurs) et au fond, errants car bercés de mirage en mirage, la vue constamment brouillée par les relations inter-individuelles jusqu'à passer à côté de leurs idéaux, au point de le regretter.

---

<sup>1019</sup> C'est ce que soulevait déjà Pierre-Michel Menger, *op. cit.*



**Photographie 20 Présentation des travaux des stagiaires.** Autonomie de l'Acteur. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographie. Format : fotogr.pos.num., couleur, 33x22cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : CRT St. Blaise, Paris, octobre 2013.

## CHAPITRE DOUZE

# ANOMIE DE L'ACTEUR ET VOIE POÉTIQUE

Au cours du chapitre précédent, nous avons dressé le portrait singulier d'acteurs en errance, face à l'ambiguïté de leur positionnement, en tant que producteurs de la valeur qu'ils représentent eux-mêmes en leur chair et esprit, d'une part et consommateurs de cette propre valeur, produite dans une interaction complexe avec des metteurs en scène notamment<sup>1020</sup>, d'autre part. L'image qui se dégage de l'ensemble de ce tableau nous renverrait presque, du point de vue socio-professionnel, à celle d'une certaine forme d'autophagie artistique. Car il semble s'agir ici de correspondances manquées, de failles, de ruptures entre différents aspects de la carrière de ces acteurs qui les conduisent non seulement esthétiquement<sup>1021</sup> mais également professionnellement, à fonctionner en circuit fermé (encore une fois, mais sur un autre plan) jusqu'à se dévorer soi-même sur le plan socio-artistique, en quelque sorte. Bien entendu, l'on pourrait envisager de différentes manières ce schéma d'enfermement sur soi, selon la typologie que l'on choisira d'adopter. Mais au fond, l'existence de ce constat nous conduit à considérer la formulation de cette errance de soi à soi-même comme anémique – concept polysémique et ayant ouvert la voie à de nombreuses discussions, notamment dans le champ sociologique à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais qui, malgré tout, semble *a priori* correspondre à cette situation, ainsi que nous le verrons, dans la crise de définition et d'identité du théâtre contemporain (qui est un théâtre *global*) dans la France du début du XXI<sup>e</sup> siècle et de manière plus virulente encore, lorsqu'on envisage celui-ci du point de vue des acteurs qui le pratiquent<sup>1022</sup>.

---

<sup>1020</sup> Nous n'évoquons que ce qui a été étudié dans le cadre singulier du chapitre 11.

<sup>1021</sup> Voir chapitre 5 et 6.

<sup>1022</sup> Nous reviendrons en détails à la page suivante sur ce sujet.

Ainsi, dans ce chapitre, nous traiterons du statut de l'acteur, envisagé dans une perspective anomique, en regard de la *voie poétique* proposée comme alternative pratique<sup>1023</sup>, à travers la pédagogie mise en œuvre au centre *Ayn Seyir*. Le choix de cet angle d'approche renvoie à une appréhension plurivoque du sujet de l'acteur de théâtre considéré dans un cadre socio-professionnel et au besoin d'une analyse affinée des différentes typologies du travail, dans le domaine théâtral. Cette double approche nous permettra de saisir à quels endroits se situent les failles qui nous autoriseraient à affirmer (ou infirmer) le caractère anomique du positionnement de l'acteur, en termes d'analyse socio-professionnelle.

L'espace et le temps nous manqueraient pour revenir en détails sur toute l'ambiguïté que soulève l'utilisation du terme « anomie » aujourd'hui, dans le cadre d'un travail en sciences humaines en général et dans le cas qui nous occupe ici, en particulier. Ainsi que le souligne Philippe Besnard, « beaucoup de ceux qui ont cherché à se repérer dans ce maquis s'y sont eux-mêmes perdus »<sup>1024</sup>. De récentes études<sup>1025</sup> ont toutefois permis de faire le point sur l'état des considérations scientifiques concernant le concept, notamment depuis son introduction dans la littérature sociologique par Émile Durkheim en 1893<sup>1026</sup>, puis par tout un courant de la sociologie américaine à partir des années 1960, avec les travaux de Robert Merton<sup>1027</sup>, plus particulièrement.

Nous retiendrons de la dialectique relative à la notion d'anomie plusieurs pistes de réflexion. Tout d'abord, concernant le rejet et les raisons du rejet de cette notion par Platon :

« Pour [Platon] l'*anomia*, qu'il définit comme l'injustice, l'absence de lois ou de limites, l'impiété, les désirs terribles et violents, l'anarchie et le désordre, n'est pas indésirable par ses conséquences, elle l'est pas définition. »<sup>1028</sup>

---

<sup>1023</sup> Nous avons bien vu tout au long de cette thèse qu'il ne s'agit évidemment pas seulement d'un cadre sociologique. Celui-ci trouve simplement et également des répercussions également dans ce champ, au niveau de l'externalité des pratiques d'acteurs, ainsi que nous le verrons ici.

<sup>1024</sup> Philippe Besnard, « Merton à la recherche de l'anomie », in *Revue française de sociologie*, n°19-1, 1978, p. 4.

<sup>1025</sup> Nous pensons plus particulièrement à deux travaux francophones : tout d'abord le rapport de Véronique Aillet, Pierre Le Queau et Christine Olm, *De l'Anomie à la déviance. Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social*, Cahier de recherche du CREDOC, n°145, octobre 2000 et au mémoire de MA d'Alain Carrier, *La notion d'anomie. Généalogie d'un concept sociologique*, Université de Laval, Québec, 2009.

<sup>1026</sup> Emile Durkheim, *De la Division du travail social*, PUF, Paris, rééd. 2007.

<sup>1027</sup> Notamment, Robert Merton, *Social Structure and Anomie*, Irvington Pub, Irvington, 1993.

<sup>1028</sup> Alain Charrier, *La notion d'anomie*, *idem.*, p. 10.

Ainsi, il nous faut tout d'abord retenir de cette première considération, que ce n'est pas tant ce que représente l'anomie en termes d'effets ou de manifestation formelle qui devra nous occuper mais son aspect définitionnel, qui sera à croiser avec la réalité brute du terrain. Par ailleurs, notons que l'on distingue de manière courante et consensuelle :

- L'anomie durkheimienne. Celle-ci renvoie principalement à l'idée d'une perturbation de l'ordre social, devenu inopérant à la suite de la perte des règles et valeurs qui le structurent, pour réguler le comportement des individus. Le constat apparaît à partir de considérations sur la nouvelle répartition du travail social dans le monde industrialisé, où l'hyperspécialisation engendre un isolement des travailleurs face à leurs tâches, annihilant ainsi peu à peu les structures culturelles nécessaires au développement de la solidarité entre les hommes<sup>1029</sup>.
- La *lawlessness* des études américaines. Pour Merton, l'anomie se caractérise, ainsi, par un déséquilibre entre la structure culturelle (du rêve américain, si l'on reprend le contexte de son étude) valorisant fortement des buts et des valeurs liés à la réussite, et la faiblesse de la définition normative des moyens utilisables pour les atteindre<sup>1030</sup>. Pour Hobbes, l'anomie deviendra « la négation de toute solidarité », dans le sens où le dérèglement social advient à partir du moment où il n'y a plus d'autorité structurelle institutionnelle et normative, permettant de réguler les relations entre les hommes<sup>1031</sup>.

Un rapport de Véronique Aillet, Pierre le Queau et Christine Olm<sup>1032</sup> sur la notion envisagée de manière générale, nous renseigne sur une autre distinction structurelle de l'anomie, entre une approche subjectiviste et une approche objectiviste. La première renvoyant à la notion de personne – qui est en capacité ou en incapacité (elle est alors anémique) de s'adapter à la société, c'est-à-dire du point de vue de l'individu en situation de 'solitude psychique' et conduisant notamment à l'usage du concept, dans le cadre des études sur le suicide et les déviances. La seconde approche renvoie, quant à elle, à la notion d'organisation de la vie sociale et à un déséquilibre observé en temps de crise, pouvant se manifester selon les angles

---

<sup>1029</sup> Emile Durkheim, *De la Division du travail social*, op. cit. et *Le Suicide*, PUF, Paris, rééd. 2013. Pour une approche synthétique de la notion d'anomie dans l'œuvre de Durkheim, voir notamment Véronique Aillet, Pierre le Queau et Christine Olm, *De l'Anomie à la déviance*, op. cit.

<sup>1030</sup> Voir notamment Philippe Besnard, « Merton à la recherche de l'anomie », op. cit.

<sup>1031</sup> Voir notamment François Chazel, « Considérations sur la nature de l'anomie », in *Revue française de sociologie*, n°8-1, 1967, pp. 151-168.

<sup>1032</sup> Véronique Aillet, Pierre Le Queau et Christine Olm, *De l'Anomie à la déviance. Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social*, op. cit.

d'approche à différents niveaux, qu'il s'agisse de l'organisation du travail, de la régulation des mœurs ou encore de la structure culturelle des sociétés.

D'un autre côté, lorsque nous envisageons le travail créateur, il s'agit également d'une notion extrêmement complexe, qui pose des questions à différents niveaux, notamment concernant la valeur du travail en regard de ce qui définit la créativité et ses objets d'une part, la relation entre le collectif et l'individu d'autre part, l'évaluation et la concurrence, également. C'est ainsi que Pierre-Michel Menger rappelle que « nul ne doit s'étonner [...] qu'il existe au moins huit définitions possibles de la professionnalité artistique »<sup>1033</sup>. Les taxinomies étant à l'exacte mesure de la complexité du phénomène de création, envisagé à l'échelle sociale du travail.

Ainsi, s'agissant des typologies du travail créateur, nous remarquons qu'elles s'efforcent toutes de distinguer les contradictions à l'œuvre dans cette perception de l'art à l'échelle socio-économique. C'est ainsi que Celia Bense Ferreira Alves en 2005<sup>1034</sup>, propose tout d'abord et simplement de poser une distinction entre « les catégories indigènes de 'l'Artistique' et celles relevant du 'Technique' et de 'l'Administratif' », pour cerner la base de la division du travail au sein d'une compagnie théâtrale – tout en sachant qu'il est nécessaire de relativiser ces catégories qui deviennent poreuses et s'entremêlent en regard de la taille et du système économique propre aux différents modèles de chaque compagnie théâtrale. D'autre part, plus récemment, Charles Calamel proposera une typologie de l'expérience artistique<sup>1035</sup>, distincte du travail créateur en ce qu'elle s'attache non pas tant à déterminer les cadres du fonctionnement du travail de création dans une perspective socio-économique, qu'à les considérer du point de vue de la mise en œuvre d'une pratique artistique *stricto sensu*. De cette manière, dans son étude, il vise tout d'abord à mettre en exergue les valeurs fondamentales du travail artistique<sup>1036</sup>.

---

<sup>1033</sup> Pierre-Michel Menger *La Différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*, Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 9 janvier 2014.

<sup>1034</sup> Voir notamment l'article de Celia Bense Ferreira Alves, « L'Ethnographie d'un théâtre comme moyen d'appréhension d'une activité artistique collective : typologie, implication des différents participants et modes de coopération à l'œuvre », Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2005. [http://www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire\\_georges\\_friedmann/ComCeliaBFA.pdf](http://www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire_georges_friedmann/ComCeliaBFA.pdf), consulté le 22 août 2014.

<sup>1035</sup> Charles Calamel, « Création d'une typologie de l'expérience artistique. Résultats d'une étude sur les professions artistiques et profils-types de l'expérience des artistes en travailleurs. », octobre 2010, in *HAL Sciences de l'homme et société*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00923831/>, consulté le 22 août 2014.

<sup>1036</sup> *Idem*, p. 5.



Il distingue ainsi, à partir de cette typologie, différentes figures de l'expérience artistique, dont, notamment, le Type 1 : « L'agir professionnel », faisant référence à celui qui est considéré comme étant « un artiste autonome », figure idéale correspondant à une vocation originelle, doté d'un projet personnel fort et ayant effectué une intégration active dans le milieu, ce qui lui permettrait de pouvoir évoluer dans des contextes fortement institutionnalisés, tout comme dans des milieux divers grâce à sa grande faculté de choix, qui déterminerait son autonomie artistique<sup>1037</sup>.

Pour autant et ainsi que lui-même émet des nuances face à ce type « d'artiste autonome », dans le sens où celui-ci reste « idéal », ainsi qu'il le souligne lui-même et contingent à la force d'auto-présentation des personnes avec lesquelles le sociologue s'est entretenu, il nous apparaît tout à fait primordial de relativiser la typologie de Calamel, en regard des contradictions, dans ce qu'une analyse des discours des acteurs de théâtre sur le métier permettra de dégager. Car si la taxinomie relative à la création dans le champ du travail et de la professionnalisation est complexe, ainsi que le rappelle régulièrement Pierre-Michel Menger, elle peut également se prêter au jeu de l'interprétation et de la transformation des discours, car n'oublions pas que ces derniers existent et sont déduits d'un contexte extrêmement différentiel<sup>1038</sup>.

Mais passant outre la relativisation qui s'impose, ainsi que nous venons de le souligner et concernant la proposition typologique singulière de Calamel, il n'en reste pas moins que l'image idéalisée d'un artiste créateur et autonome semble entrer en conflit avec l'idée d'anomie, que nous avons soulignée *a priori* ici. Et c'est précisément en comparant les discours, les actes et la typologie du travail créateur, que nous tâcherons de dégager les contradictions repérables entre les idéaux formulés et les discours sur la réalité du métier, pour montrer de quelle manière l'individualisation extrême et la mise en exergue de la créativité personnelle, comme valeur absolue du travail artistique au théâtre, agissent comme catalyseurs dans la négation des systèmes normatifs envisagés comme contradictoires vis-à-vis de l'acte artistique lui-même.

---

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 7-8

<sup>1038</sup> Pierre-Michel Menger, *La Différence, la concurrence et la disproportion*, *op. cit.*

Pour mener à bien cette réflexion, nous reviendrons sur un épisode pratique s'étant déroulé en 2010, durant la quatrième session de la formation « Autonomie de l'acteur »<sup>1039</sup>. Durant cette séance, un formateur, propose à deux des participants, un exercice consistant à composer une déclinaison poétique à partir de la première ligne du texte d'un chant turc, dont ils entendent la musique. Au cours de l'exercice, ces derniers constatent un fort enfermement de soi à soi-même, tant en termes de références purement techniques, qu'en termes de composition et d'inspiration artistique – et curieusement, nous verrons à la lecture de cet extrait retranscrit de séance pratique, en quoi cet enfermement conduit ces acteurs à une situation anémique, d'une part, face à la proposition d'une voie alternative poétique et autonome, d'autre part.

- **Autonomie et anémie de l'acteur**

Dans cette séance, nous assistons, ainsi que nous l'avons présenté, à un court exercice de composition, durant lequel un acteur, que nous nommons ici Benoît Brémart, essaye d'imaginer une suite à la première ligne d'un quatrain. Le résultat que constate le formateur, que nous nommons ici Yunus Doğan, en comparant la proposition de Benoît avec la version originale du poème, pose question à différents niveaux : en premier lieu, il souligne l'enfermement en soi-même de l'acteur à un niveau individuel ; en second lieu, il montre la relation que Yunus Doğan sous-entend de « scolaire » entre l'acteur et la consigne donnée par le metteur en scène et qu'il exécute (quel que soit son niveau de créativité et son intention) ; enfin, l'objet même de la composition de Benoît est totalement imaginaire et ne ferait référence qu'à une *couleur émotionnelle*, tandis que le poème original viendrait « de l'expérience d'un vécu ». Tâchons de décrypter cela en regard des typologies du travail créateur, vis-à-vis du postulat qui consisterait à soutenir que ce dernier fonctionnerait de manière anémique (au sens objectif), dans le système de production théâtral français au XXI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à produire des artistes anémiques (au sens subjectif). Pour cela, nous proposons une réflexion en trois axes majeurs, déduits du passage pratique que nous venons de décrire succinctement : concernant la question des savoir-faire d'une part, de l'organisation hiérarchique du travail d'autre part et de l'objet de la production artistique, enfin.

---

<sup>1039</sup> Il s'agit d'une séance s'étant tenue le 31 janvier 2010 et impliquant un formateur, ainsi que deux des participants à la session 2010. Voir une retranscription partielle de la séance, « Travail créateur et poésie », pp. 457-459, tome 2.

Nous tâcherons de dégager, à l'issue de cette réflexion, ce qui est l'ordre du *réel* et du *fantasmé* dans la mise en pratique du métier par les acteurs participant à cette séance, ainsi qu'à partir de la formulation d'idéaux ou tout simplement d'idées de la part de praticiens, envisagés selon une approche générale. Cela nous permettra alors d'établir un axe de comparaison entre ce qui relève du fait sociologique et ce qui relève de l'invention hors cadres structurels, temporels et professionnels, de la discipline par chacun, partout et à chaque instant. Car, ainsi qu'un court échange entre Jeanne Moreau et François Chalais le laisse bien entendre, la notion de « métier », lorsqu'elle est appliquée à l'acteur, paraît d'une part relativisée par l'intentionnalité singulière de chaque individu qui l'envisage, tandis qu'elle semble d'autre part porteuse d'une valeur « sacrée » et « absolue » que n'auraient pas les autres professions :

« **François Chalais** – C'est bien le mot que vous employez : le mot 'métier' ? Vous avez même, il me semble, une profession tellement absorbante qu'elle n'a plus de nom. Vous dites 'le métier'. Les boulangers disent 'la boulangerie', les épiciers disent 'l'épicerie', les acteurs disent 'le métier'. Qu'est-ce que c'est, exactement, que ce métier ?

**Jeanne Moreau** – Oh, bah ! Ce métier, c'est très difficile... Bien sûr, c'est un métier quand on considère les efforts que nous avons à fournir, le travail proprement dit, l'exactitude, la discipline, apprendre un texte. Mais il y a quelque chose d'impondérable qui intervient, à partir du moment où nous faisons notre métier. »<sup>1040</sup>

D'un certain point de vue, cette approche paraît alors s'opposer de manière directe à la pensée formulée par le formateur, au début de la séance et selon laquelle ce qu'il appelle « la règle » viendrait se poser en obstacle à la créativité artistique – en somme, ce qui prévaut à « la règle », qu'il nomme également « la tradition » mais que l'on pourrait tout aussi bien considérer comme désignant « le métier » – serait rejeté, dans la mesure où il serait perçu comme une entrave à la créativité et à l'expression artistique (irréductible par nature, selon l'acception commune, ainsi que nous l'avons vu au chapitre 1<sup>1041</sup>).

---

<sup>1040</sup> Emission « Jeanne Moreau, sur ses débuts à la Comédie Française », in *Cinépanorama*, ORTF, 03 mars 1956. Journaliste : François Chalais.

<sup>1041</sup> Voir pp. 60-76.

### a. Acteurs, métier, talent

Nous le constatons encore une fois, les questions de vocabulaire et de lexicographie apparaissent tout à fait cruciales lorsqu'il est question d'envisager le théâtre professionnel en général, ainsi que du point de vue de la pratique. Si de nombreux artistes et penseurs de la discipline clament haut et fort la nécessité d'une « méthode », d'un « art » (entendu au sens de savoir), d'une « technique », d'une « maîtrise » qui viendrait compléter la « grâce », la « vocation » et le « talent », il n'en reste pas moins que la question du « métier », notamment à partir du XX<sup>e</sup> siècle et des connotations économiques que prend le terme, semble pour certains être une donnée incompatible avec la notion de créativité inhérente à la profession. C'est ainsi qu'Edwige Feuillère souligne :

« Le métier d'acteur, si tant est que l'on puisse parler de métier, mot qui implique une continuité, une sécurité, alors que notre art doit être un incessant devenir, exige que nous soyons capables de cette réflexion aux aguets qui ne se satisfait jamais de son expérience. »<sup>1042</sup>

Il est notoire ici que le terme « métier » semble envisagé par l'actrice, comme lié au champ lexical de la professionnalisation, impliquant « continuité » et « sécurité », ce que le terme n'englobe en réalité que de manière partielle. Rappelons que le mot est issu du latin *ministerium*, qui renvoie à la notion de service, de fonction servile et de service divin, ou sacerdotal<sup>1043</sup>. Or, le terme tel qu'il est ici employé par Edwige Feuillère, s'opposerait à l'idée de l'amateurisme, du dilettantisme ou de l'intermittence même, dans le sens où il serait envisagé comme « une activité dont on vit »<sup>1044</sup>. Pourtant il est attesté, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que le terme « acteur », de même que ses dérivés et synonymes lexicographiques, ne renvoie pas à une conception fondée sur une notion de professionnalisation (au sens économique du terme) mais à une fonction, dans le cadre de la production de spectacles :

« ACTEUR – Ce terme général, employé au point de vue artistique, désigne toutes les personnes, majeures ou mineures, qui, par circonstance ou par profession, interprètent devant le public les œuvres théâtrales dont la représentation est autorisée. Peu importe que cette représentation soit rétribuée ou purement gratuite. »<sup>1045</sup>

---

<sup>1042</sup> Edwige Feuillère, *A vous de jouer. Entretiens avec Jean-Jacques Lafaye*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 160.

<sup>1043</sup> CNRTL, Etymologie du mot « métier », <http://www.cnrtl.fr/etymologie/métier>, consulté le 24 août 2014.

<sup>1044</sup> CNRTL, Lexicographie du mot « métier », <http://www.cnrtl.fr/definition/métier>, consulté le 24 août 2014.

<sup>1045</sup> Charles le Senne, *Code du Théâtre. Lois, règlements, jurisprudence, usages*, Tresse, Paris, 1882, pp. 8-9. Il existe de nombreux « Codes du théâtre » pour la même période. Nous n'avons ici retenu que celui-ci.

En rappelant ce court extrait du *Code du Théâtre* de Charles le Senne, il ne s'agit pas uniquement ici de souligner comme une lapalissade que les acteurs de théâtre peuvent être ou ne pas être rémunérés, ou être ou ne pas être en situation d'amateurisme. Mais cela nous permet de mieux éclairer la nuance que nous avons soulignée, concernant la distinction qui est faite sur le plan professionnel entre « métier » et « art », comme si ces deux notions s'opposaient, l'une étant supposée intégrer une notion de normalisation aliénante et l'autre non. Cela n'est en réalité pas le cas, dans la mesure où, ainsi que nous l'avons vu, le terme « métier » implique une notion de service. D'autre part, il est notoire que le terme recouvre également, dans son acception moderne, une notion liée à l'artisanat. De la même manière, rappelons que le terme « art » renvoie à la notion de technique<sup>1046</sup>, au sens premier du terme.

Pour autant, l'objet du métier de l'acteur étant, de manière générale, considéré comme se référant à l'accomplissement de l'illusion théâtrale dans son corps et dans son être (nous reviendrons sur ce second aspect ultérieurement), il apparaît, dès lors, que différentes exigences sont formulées à travers le temps et les mouvements artistiques, pour désigner les savoir-faire dont ce dernier devrait être en situation de maîtrise. Mais d'un point de vue général, ce que l'on constate à la lecture de ces expectations, est que celles-ci sont considérées d'une manière générale voire totale, dans le sens où elles seraient la formulation d'un besoin de connaissance absolue du genre humain, de la part des acteurs. C'est ainsi qu'en 1804, Jean Mauduit-Larive dit :

« Les acteurs doivent donc observer sans cesse et chercher à saisir tous les caractères, toutes les nuances qui distinguent le vrai et le faux, les bons et les mauvais cœurs ; un mot, un regard, le jeu des muscles, tout est intéressant ; il faut tout étudier, tout connaître. Cette étude est nécessaire à tous les hommes, mais encore plus essentielle à ceux qui, par état, sont chargés de présenter l'homme à l'homme. »<sup>1047</sup>

À l'heure actuelle, il s'agit encore d'une pensée tout à fait intégrée à la conception du métier, dans la perspective de sa réalisation comme dans celle de sa transmission. C'est ainsi que Philippe Torreton affirme :

« Devenir comédien, c'est apprendre à parler l'être humain comme on apprend à parler une langue vivante en la pratiquant, en s'y immergeant.

---

<sup>1046</sup> CNRTL, Lexicographie du mot « art », <http://www.cnrtl.fr/definition/art>, consulté le 24 août 2014.

<sup>1047</sup> Jean Mauduit-Larive, *Cours de déclamation divisé en douze séances*, op. cit., p. 221-222.

Son corps et sa voix ne sont pas forcément des instruments. Ce n'est pas en faisant des exercices que l'on apprend à être comédien [...]. Le seul vrai instrument du comédien, c'est l'être humain qu'il deviendra. »<sup>1048</sup>

Ce que nous voyons affleurer ici dans le discours de Torreton, concerne l'idée d'un acteur accompli en tant qu'être humain idéal, au titre et en substitution d'une technicité qui resterait, somme toute, relative. Ce point de vue est à nuancer avec l'apport des grandes méthodes venues de l'Est et qui constituera, bien évidemment, un terreau pour la formulation de ce qui sera alors considéré comme le savoir-faire de l'acteur<sup>1049</sup>. Rappelons très rapidement que selon Stanislavski, l'on peut distinguer une « technique psychologique », une « technique corporelle » et un « travail sur le rôle », dans cette perspective.<sup>1050</sup>

Pourtant, malgré l'affirmation croissante dans le temps d'une (ou de plusieurs) méthode(s) et de techniques nécessaires à l'acteur, nous constatons, d'une manière parallèle, le développement d'une rhétorique fondée sur l'affirmation d'un besoin de grâce et de talent (nous avons déjà traité de cette problématique précédemment<sup>1051</sup>). C'est ainsi qu'il se dégage des discours sur les techniques une confusion avec la question du « don », du « talent » et de la « grâce ». Nous voyons d'ailleurs transparaître cet imbroglio dans le discours de Stanislavski lui-même, lorsqu'il affirme par exemple : « Le seul roi, le seul maître de la scène, c'est l'acteur de talent. Il existe une nécessité chez l'acteur d'une technique et d'un talent. »<sup>1052</sup> Ce qui pose problème dans cette perspective, ainsi que nous l'avons déjà souligné, réside surtout dans le fait que le talent lui-même échappe par nature à toute velléité de normalisation, à un point tel qu'il semble être, dans son expression comme dans sa perception, totalement laissé au jugement et à l'appréciation de l'individu par des individus, à partir de critères individuels.

Cela semble s'ancrer d'une telle façon dans la pensée de l'actorat sur lui-même, que des différences qualitatives en viennent à être établies entre les différents termes désignant les professionnels eux-mêmes. C'est ainsi que, pour reprendre l'un des exemples les plus célèbres en ce domaine, Louis Jouvet distinguera de manière très virulente, l'acteur et le comédien :

---

<sup>1048</sup> Philippe Torreton, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Stock, Paris, 2009, p. 56-57.

<sup>1049</sup> Pour une analyse détaillée du phénomène, l'on se réfère notamment à l'ouvrage d'Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>1050</sup> Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, L'Age d'Homme, Paris, 1980, pp. 488-496.

<sup>1051</sup> Voir chapitre 4.

<sup>1052</sup> Constantin Stanislavski, *Ibid.*

« L'acteur ne peut jouer que certains rôles, les autres, il les déforme à la mesure de sa personnalité. Le comédien peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui. Le mimétisme est un instinct humain que l'on trouve dès la plus jeune enfance. Un comédien parfait pourrait donc être celui qui porterait au maximum le développement de cet instinct que modifient et altèrent les préceptes d'éducation des peuples civilisés. »<sup>1053</sup>

On voit bien ici de quelle manière ce que Juvet nomme « l'instinct », lorsque d'autres nomment cette qualité « talent », rejoint au bout du compte la notion idéalisée d'un savoir total, presque inné et englobant le genre humain tout entier. Notons, en outre, que cette distinction entre acteur et comédien est réalisée par de nombreux individus et de manière parfois significativement différente, dans les oppositions de sens entre les deux termes. C'est ainsi que pour Philippe Caubère également, le terme de comédien semble revêtir un sens différent de celui d'acteur, sans que la définition même du terme soit bien nette dans son discours :

« **Pierre Charvet** – Encore aujourd'hui, pour vous définir, vous diriez « acteur » ?

**Philippe Caubère** – Bien sûr. Même mieux : moi, je suis comédien ! [...] C'est mon honneur, ma gloire et ma fierté. Mais je me veux comédien au plein sens du terme. »<sup>1054</sup>

De ce fait, l'on voit aussi se dessiner l'impasse des discours, vis-à-vis d'une réalité pratique qui ne peut être en mesure de répondre à ces modèles de pensée.

Il est tout à fait notoire que Juvet citera comme première des « lois techniques » inhérentes aux « règles du métier », « l'empirisme », qui renvoie bien entendu à l'expérience singulière de la vie, dans le cadre qui nous occupe ici, ce qui entre en contradiction avec cette velléité universalisante du savoir-faire idéal de l'acteur. Et c'est ainsi – de la même manière que Juvet met en avant l'empirisme comme méthode de formulation des savoir-faire pour les acteurs –, que l'on retrouve dans la littérature sur le théâtre, une quantité importante de constats concernant les prérequis et les savoirs attendus de la part des acteurs, n'ayant pas de relation directe avec la question de la technique, qui passe généralement au second plan, lorsqu'elle n'est pas même diabolisée. De cette manière, Tadeusz Kantor, affirme par exemple :

---

<sup>1053</sup> Louis Juvet, article « Art du comédien », in *Encyclopédie Française*, T. XVII, 1935, Paris.

<sup>1054</sup> Pierre Charvet, *Conversations avec Philippe Caubère*, L'Insolite, Paris, 2006, p. 57.

« ... l'acteur doit offrir son ridicule, son dénuement, sa dignité même, apparaître désarmé, hors de la protection de masques fallacieux. *La réalisation de l'impossible* est la fascination suprême de l'art et son secret le plus profond. »<sup>1055</sup>

Dans un autre registre, Jacques Lassale soutient, quant à lui :

« ... l'être même de l'acteur, c'est sa dispersion, ses décentrement, son adaptabilité sans limites, son consentement à tous les possibles de soi, son appétit d'inconnu, son besoin d'abîmes ou de sommets... »<sup>1056</sup>

À travers ces extraits de pensées, nous voyons bien que le métier, la technique, « l'art » (au sens étymologique) semblent autant de facteurs de normalisation, qui paraîtraient devoir être envisagés avec une certaine circonspection dans le cadre de la formulation des pratiques artistiques des acteurs, dont le titre lui-même ne serait plus qu'un réservoir que chaque penseur semblerait pouvoir remplir et réétiqueter selon l'esthétique personnelle ou collective dont il se réclame. C'est ainsi que du terme « comédien », « acteur », nous voyons surgir des dérivés, dont, par exemple, le « passeur » de Claude Régy :

« J'essaye toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte 'l'activité', comme le nom 'd'acteur' semblerait devoir l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de 'passeurs', de gens qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs. »<sup>1057</sup>

Pourtant, malgré toutes ces interprétations, ces tendances à l'admiration des infinies possibilités de l'être de l'acteur, lorsque nous revenons à la séance pratique avec laquelle nous avons ouvert cette réflexion, le constat semble sans appel : malgré tous ces idéaux d'accomplissement tant sur le plan humain que technique, ce que ces acteurs produisent n'est encore une fois qu'un objet enfermé en soi, dans une individualité qui ne se saisit pas même clairement dans la mesure où elle ne se fonde que sur des mirages, des idées floues et évanescences à partir d'un ressenti émotionnel imprécis. C'est ce que rappelle le formateur aux deux stagiaires, à l'issue du court exercice de composition poétique auquel ces derniers se sont prêtés. Bien entendu, notre exemple pourra paraître singulier et nous avons toujours à l'esprit

---

<sup>1055</sup> Tadeusz Kantor, « Manifeste du Théâtre Zéro » (1963), in *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, Paris, 1977, p. 83.

<sup>1056</sup> Jacques Lassale, in Jacques Lassale et Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, op. cit., p. 42

<sup>1057</sup> Claude Régy, *Espaces perdus* (1), ed. Les Solitaires Intempestifs, Paris, 1998, p.68



qu'un cas particulier ne peut être érigé en loi – il nous semble ici que celui-ci doit être abordé non comme un cas isolé mais comme un exemple portant en lui-même l'ensemble des observations que nous avons déjà pu mener jusqu'à présent.

Ici, nous pouvons donc souligner que le statut de l'acteur, en termes de savoir et de maîtrise, reste incertain, tant dans l'appréhension critique du métier par ses acteurs que dans la mise en pratique de celui-ci sur un plan strictement créatif, car il maintient son espace identitaire, dans un tiraillement insolvable entre art et savoir, don et technique, grâce et métier. Tiraillement qui se traduit par une difficulté à cerner le métier de manière normative et distanciée – non que nous nous prononcions ici de manière partisane pour une standardisation des savoir-faire, car nous ne faisons ici qu'énoncer un constat : celui d'une profession qui peine tellement à circonscrire ses propres contours, que l'intitulé qui la couvre n'est lui-même pas déterminé de manière claire, jusqu'à permettre une polysémie par entrées individuelles, de la même manière que nous l'avions constaté, dans le sens du théâtre en général.

#### **b. La centralité de l'acteur en questions**

Tâchons à présent de questionner rapidement les relations hiérarchiques structurelles inhérentes à la profession d'acteur, dans le cadre du processus de création. Dans la séance évoquée en début de chapitre, le formateur dénonce tout d'abord le fait que les deux acteurs y participant aient « commencé ce travail comme un thème à l'école » – ce qui laisse sous-entendre l'exécution d'une consigne imposée ; puis il conclut : « vous devez savoir ce que vous avez fait » – ce qui laisse sous-entendre que, par leur attitude, ces acteurs attendaient de connaître l'appréciation de la personne leur ayant donné la consigne pour juger de la qualité de leur propre travail. Cela nous montre d'une manière tout à fait claire que ces acteurs se placent ici dans une relation d'expectation à différents niveaux structurels, s'effaçant en apparence (vis-à-vis de l'objet de leur travail, du donneur d'ordres, de celui qui appréciera leur travail), tout en s'imposant comme le centre et le sujet induit de leur propre composition (ce que le formateur dénoncera, affirmant : «vous ne vous adressez à personne. [...] vous êtes concentrés sur votre individu et c'est comme s'il n'y avait pas une autre vie possible en dehors de vous. »).

Le premier constat qui semble s'imposer devant cette réalité, nous semble donc lié à la relativisation de la notion hiérarchique en fonction du point de vue structurel que l'on choisit d'adopter pour considérer le métier d'acteur : lorsqu'il est vu pour lui-même et en lui-même

dans le rapport scène/salle (producteur-émetteur de l'objet artistique / récepteur de l'objet artistique), lorsqu'il est envisagé par rapport aux autres fonctions à l'œuvre dans la production, ou encore lorsqu'il est considéré de manière intrinsèque à ce que représente le métier lui-même en sa fonction idéalisée (que nous avons analysé en chapitre 1).

Nous constatons alors que nous sommes tout d'abord confrontés à la figure d'un acteur isolé dans la lumière (au sens figuré comme au sens propre), face au public, dont il devient, en quelque sorte, le représentant, ainsi que nous l'avons déjà évoqué en première partie. C'est ainsi qu'Odette Aslan rappelle à ce sujet : « L'acteur est celui qui se détache du groupe et dit : 'Écoutez-moi, regardez-moi, je vais agir devant vous tous.' »<sup>1058</sup> Détaché du collectif, l'acteur est ainsi tout d'abord considéré comme investi d'un pouvoir particulier, qui est formulé d'une manière différente selon les perceptions. Ainsi que nous l'avons déjà étudié, il agit pour certains comme un délégué, un représentant<sup>1059</sup> ou une « glace »<sup>1060</sup> d'un groupe humain. Cette perspective est également à prendre en compte du point de vue des acteurs, dont certains formulent ce positionnement à la manière d'une relation de prise de pouvoir sur le public. Ainsi, Jeanne Moreau annonçait en 1956 :

« J'ai voulu être à la place de ces gens qui étaient sur scène. La situation de spectateur ne me satisfaisait pas. Ça me mettait dans un état incroyable et j'avais vraiment envie d'être de l'autre côté. [...] Moi, ce que je voulais, c'était cette espèce de solitude magique, cette fausse solitude magique dans les lumières, sur un plateau. C'était ce que je voulais. [...] C'est un fantasme, quoi. C'est une chaleur. Puis ça donne une impression de pouvoir. C'est formidable, quoi. »<sup>1061</sup>

Notons que ce positionnement n'est pas isolé, puisqu'il est repris ouvertement par d'autres artistes, même s'il n'est pas formulé par tous. C'est ainsi que l'on peut trouver un témoignage similaire dans un ouvrage de Yoshi Oida, paru en 2008 :

« C'est le désir de faire partie de ce monde caché, plutôt que de rester assis juste devant à le regarder, qui m'a poussé (entre autres raisons) à devenir acteur. Je voulais entrer au théâtre par la porte donnant sur la scène plutôt que par le foyer du public. Cette porte m'apparaissait comme l'entrée mystérieuse vers une autre réalité. »<sup>1062</sup>

---

<sup>1058</sup> Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, p. 203.

<sup>1059</sup> Luc Fritsch, *L'innocence théâtrale*, op. cit.

<sup>1060</sup> Denis Diderot, *Le Paradoxe du comédien*, op. cit.

<sup>1061</sup> Jeanne Moreau, in « Jeanne Moreau, sur ses débuts à la Comédie Française », op. cit.

<sup>1062</sup> Yoshi Oida, *L'Acteur rusé*, op. cit., p. 53.

Celui qui, dans la lumière ou dans une réalité alternative, mystérieuse et cachée, se détache du public pour apparaître aux yeux de tous, est également considéré comme l'élément irréductible de la représentation théâtrale, son matériau le plus nécessaire. C'est ainsi que l'acteur est, avant tout, considéré comme l'élément ultime du théâtre vivant. Cette position ne se trouve pas uniquement formulée par de grands réformateurs tels que Jerzy Grotowski dans ses réflexions sur la sainteté de l'acteur notamment<sup>1063</sup>, mais il s'agit d'une pensée aujourd'hui partagée de manière commune dans la littérature sur le théâtre.

Du point de vue de ce qu'il représente en termes de totalité et ainsi que nous en avons esquissé la réflexion dans la sous-partie précédente, l'acteur est posé comme l'élément sémiotique initial de la représentation elle-même. Ainsi, Yves Lorelle soutient :

« L'acteur, avec son corps émetteur de signes et de présence charnelle, est au centre du spectacle vivant. Il en est le muscle, la respiration et le cœur. Son souffle donne vie à la recreation permanente du monde sur la scène. »<sup>1064</sup>

De cette manière, l'on en vient, dans la perception commune, à envisager un acteur qui est, en premier lieu, celui qui rassemble en lui-même et à l'instant T de la représentation, tout l'effort collectif de création, dont il est à la fois le représentant et le garant. Et de cet état de faits, semble s'établir un amalgame avec l'apport créatif de l'acteur lui-même. C'est ainsi que Luc Fritsch affirme : « La création de l'acteur est le vecteur maître du théâtre, tout est concentré autour de lui. »<sup>1065</sup>

Or, selon un autre angle d'approche, ce pouvoir, en quelque sorte absolu, de l'acteur doit être mis en regard des considérations sur l'état des dominations hiérarchiques à l'œuvre dans les processus collectifs de création, que nous avons vus au chapitre précédent, où une tension est souvent observée vis-à-vis des autres intervenants principaux. Bien entendu, cette remarque sera à nuancer, dans la mesure où les jeux de pouvoir ne se sont pas toujours formulés, comme cela est le cas aujourd'hui, principalement, entre metteur en scène et acteur. C'est ainsi que l'on rappellera que jusqu'aux grandes réformes de la scène au début du XX<sup>e</sup> siècle, à partir du mouvement naturaliste en France puis de l'influence des maîtres venus de l'Est, les rivalités

---

<sup>1063</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, Paris, 1993.

<sup>1064</sup> Yves Lorelle, *Le Corps, les rites, la scène. Des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 7.

<sup>1065</sup> Luc Fritsch, *L'Innocence théâtrale*, op. cit., p. 69

se nouaient d'avantage entre acteurs et auteurs, voire au niveau des acteurs entre eux<sup>1066</sup>. Quoiqu'il en soit et selon les situations, cette question de l'organisation hiérarchique du travail, entrant parfois en contradiction avec la notion de centralité que nous avons constatée comme donnée de manière inhérente à la fonction de l'acteur sur le plateau, est formulée soit comme une confrontation, soit comme une acceptation. C'est ainsi que de son côté, Rosine Margat envisage l'opposition acteur / metteur en scène comme un obstacle à vaincre, dans le processus créatif contemporain :

« L'acteur doit reprendre le pouvoir abandonné aux metteurs en scène, car on peut tout ôter au théâtre, mais on ne peut se passer du comédien. C'est lui qui exerce sur le texte une toute-puissance. »<sup>1067</sup>

Pour d'autres, cette centralité de l'acteur est envisagée dans la perspective de la création d'une interrelation, d'une intermédialité avec différents autres intervenants de la représentation théâtrale : public, auteur, metteur en scène, notamment. Mais cette intermédialité peut également renvoyer à une certaine perception définitionnelle du jeu et du métier poussée jusqu'à l'absurde. C'est ainsi que Francis Huster affirme :

« On joue pour le public, bien sûr, et pour servir l'auteur. On joue souvent pour défendre un texte dont on partage les valeurs, ce qui nous remplit alors de fierté – ou tout au moins de courage. On joue rarement pour les amis, la famille, qui nous terrorisent s'ils sont dans la salle. On ne joue jamais pour les critiques, qui d'ailleurs n'aiment pas ça. On ne joue jamais pour soi ; si l'on se déteste, c'est perdu d'avance, et si l'on s'adore, mieux vaut changer de métier que d'être un cabotin. La beauté de ce métier, et ce qui justifie qu'on lui sacrifie tout, c'est qu'on joue pour jouer. Et plus on joue pour jouer, plus on aime ça. »<sup>1068</sup>

À travers cet extrait, nous voyons se dessiner le portrait d'un acteur qui « joue pour jouer », dépassant ainsi toutes les questions inter-individuelles pour se poser d'une manière centrale, pas même au niveau d'une pratique de l'art pour l'art, puisque c'est simplement l'action d'un des acteurs d'une création collective prise dans sa dimension de plaisir qui est portée en valeur – ce qui revient à une autre approche de l'idée de fonctionnement « en circuit fermé » que nous avons soulignée en chapitre 6<sup>1069</sup>. Perception qui n'efface néanmoins pas la

---

<sup>1066</sup> Voir notamment le texte emblématique et anonyme : *Les Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*, 1775, Paris, p. 273.

<sup>1067</sup> Rosine Margat, *Je serai Comédien !*, Editions de la Martinière, Paris, 2006, p. 106.

<sup>1068</sup> Francis Huster, *Mes levers de rideau*, op. cit., p. 15

<sup>1069</sup> Chapitre 6, pp. 189-208.

traditionnelle conception de l'actorat envisagé comme une profession servile, dans un sens du terme qui se veut noble, comme le laissait entendre Edwige Feuillère, par exemple :

« D'une façon ou d'une autre, je reste une servante des auteurs dramatiques, de toutes les générations et de tous les bords. »<sup>1070</sup>

Cette idée de service n'est pas à confondre avec celle de la mise à disposition d'un savoir-faire dont nous venons de voir que les contours sont aussi flous qu'ils sont individuels et nombreux. En revanche, l'on pourra nuancer la question de la servilité de l'acteur<sup>1071</sup>, considération qui place ce dernier en bas de l'échelle hiérarchique de la créativité, en tenant compte d'autres formes de perception du métier, selon lesquelles l'acteur est considéré comme un contributeur à part égale avec le metteur en scène ou l'auteur. Par exemple, Jean-François Dusigne souligne :

« Plutôt que de concevoir l'acteur comme un modèle, je préfère envisager celui-ci non seulement comme un interprète mais aussi comme un créateur, dans la mesure où, par ses initiatives et ses propositions, il collabore avec l'auteur et le metteur en scène. »<sup>1072</sup>

Que celui-ci soit considéré comme au service d'une hiérarchie créatrice ou comme un contributeur, il n'en reste pas moins que ce positionnement pourrait sembler entrer en contradiction directe avec sa centralité nécessaire, du point de vue physique comme du point de vue symbolique. De nouveau, donc, nous revenons à la situation d'un acteur rendu à son état d'individu, dans un système de production des spectacles qui échappe à sa perception simple, pour s'élargir dans l'incohérence d'une discipline laissée à l'appréciation individuelle de chacun, à l'œuvre d'un collectif aux contours en permanente redéfinition, à une fonction rendue poétique mais dont la réalité est perçue de manière parfois bien brutale, ainsi que nous le rappelle ce témoignage du comédien Henri Cachia :

« ... je me sens un pion parmi d'autres pions. Une microsociété se forme. On croise l'un, on croise l'autre. On s'arrête parfois. On échange

---

<sup>1070</sup> Edwige Feuillère, *A vous de jouer*, op. cit., p. 157.

<sup>1071</sup> A ne pas confondre avec la notion grotowskienne de l'acteur-saint, puisque nous ne faisons qu'évoquer ici une partie de l'opinion générale des acteurs sur eux-mêmes. Il se peut que la pensée du maître polonais soit en partie intégrée aux discours, pour les plus jeunes générations d'artistes mais n'oublions pas, non plus, qu'il s'agit d'une pensée relativement courante et qui se trouve défendue notamment par tout un pan de « l'ancienne école », si l'on nous passe l'expression, dont l'un des plus fervents et connus défenseurs en France est certainement Michel Bouquet.

<sup>1072</sup> Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, op. cit., p.9

quelques mots avec certains. D'autres, tout au long de l'aventure, on n'entendra même pas le son de leur voix.  
Et voilà que ça me reprend ! Le sentiment de me trouver à l'intérieur d'un immense foutoir. Qu'est-ce que je fous là ? Suis-je vraiment fait pour ça ? Cette façon de vivre ? En faisant semblant tout le temps, ou presque ! Jubilatoire et déprimant à la fois... »<sup>1073</sup>

Là encore, lorsque nous revenons aux constats prononcés par le formateur d'Ayn Seyir au cours de l'exercice que nous avons évoqué ici, ce « flou artistique » consensuel autour de la question de la centralité de l'acteur se ressent dans l'attitude que ce dernier dénonce, lorsqu'il affirme notamment : « Il ne faut pas aimer trop la chose qu'on fait. [...] Il faut arriver à une sorte d'objectivité de soi, d'une chose qui sort de nous. » Bien entendu, cette remarque est à saisir à travers le filtre de toute la complexité que porte en elle-même la notion de centralité de l'acteur et que nous venons de réexaminer dans ses grandes lignes. Pour autant, elle nous semble être tout à fait significative de cette pensée illusoire (parce que spontanément laissée insaisissable) qui serait de considérer que l'acteur-créateur échapperait à toute tentative de régulation par le métier et le savoir-faire (si ce n'est pas un métier ou savoir-faire autodéfini, infiniment individuel et mouvant selon les personnes et les situations créatrices) pour n'être plus qu'un individu poétique par nature – sans que l'on sache trop à quelle poésie l'on fait référence, mais dans le sens où il est à la fois l'objet, le sujet et le support de sa poésie propre et qui est elle aussi un mirage (à ne pas confondre avec la *voie poétique* de l'acteur). De « la poésie [qui] reste poésie » aux réflexions de Francis Huster sur « le jeu pour le jeu », il faudra bien admettre qu'il n'y a qu'un pas.

### **c. Être à soi-même sa propre matière**

Enfin, par rapport aux remarques que nous venons de faire, il nous semble important de souligner un dernier point relatif au positionnement de l'acteur dans le travail créateur, qui concerne une double fonctionnalité : faisant coexister, dans l'individu, l'exécutant et l'objet de l'exécution. Dans le travail pratique évoqué en début de chapitre, cela se traduit à plusieurs niveaux distincts : en premier lieu, lorsque le formateur affirme : « Si l'art est quelque chose d'extériorisé vis-à-vis de soi, on ne peut pas parler d'art » ; en second lieu, lorsqu'il souligne précisément ce processus d'extériorisation ambigu de la part de l'un des participants, qui compose un poème « explicatif » de l'état qu'il tâche de traduire à travers les vers libres qu'il a

---

<sup>1073</sup> Henri Cachia, *Confessions d'un intermittent du spectacle*, Editions du Cygne, Paris, 2007, p. 19.

composés ; enfin, lorsqu'il affirme l'importance de la régulation de la musique (par le *makam*) qui « donne un état très clair », c'est-à-dire une *objectivité* de l'état (voir également chapitre 4<sup>1074</sup>). Ainsi, selon l'approche présentée par ce formateur, cette ambiguïté se reformulerait à partir du moment où l'objet de l'exécution de l'acteur serait en quelque sorte objectivé (par le savoir-faire, par le *makam*, par la poésie) – nous y reviendrons.

Dans la littérature critique, cette ambiguïté, Sophie Proust la formule de la manière suivante : « Dans la direction d'acteurs, il faut aussi savoir si l'acteur est conçu comme un objet ou comme un sujet en représentation. »<sup>1075</sup> Celui que Patrice Pavis désignera quant à lui comme « producteur et produit », devient alors l'objet d'une attention liée à la nécessaire maîtrise d'un savoir-faire énoncé comme artisanal, de l'individu sur lui-même :

« ... l'acteur est un porteur de signes, un carrefour de renseignements sur l'histoire racontée (sa place dans l'univers de la fiction), sur la caractérisation psychologique et gestuelle des personnages, sur le rapport avec l'espace scénique ou le déroulement de la représentation. Il perd alors son aura mystérieuse au profit d'un processus de signification et d'une intégration au spectacle global. »<sup>1076</sup>

C'est-à-dire qu'il nous est tout à fait nécessaire de souligner ici que l'acteur apparaît non seulement comme un élément fonctionnel de signe, ainsi que le souligne Patrice Pavis mais également, un créateur. Et c'est dans cette perspective que le terme « d'artisanat » doit être envisagé ici : c'est-à-dire la transformation de la matière de lui-même et par lui-même. Ce fonctionnement soulève une ambiguïté non pas tant en ce qu'elle suppose en termes de réciprocité intra-personnelle, puisque c'est également le cas d'autres professions liées à la performance (par exemple, les fonctions sportives) mais aussi et surtout, en ce qu'elle se pose dans l'intervalle entre le soi physique et le soi spirituel ou moral. Ainsi, cette double fonctionnalité de l'acteur est envisagée par Jacques Copeau de la manière suivante :

« Shakespeare dit (*Hamlet*, acte II, scène 2) que la nature du comédien est contre nature, qu'elle est horrible et qu'elle est en même temps admirable. Il le dit d'un seul mot : *monstruous*.  
[...] Ce qui bouleverse le philosophe Hamlet [...] c'est, chez un être humain, le détournement des facultés naturelles à un usage fantastique.  
[...] La profession du comédien tend à le dénaturer. [...]

---

<sup>1074</sup> Chapitre 4, pp. 139-163.

<sup>1075</sup> Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 120.

<sup>1076</sup> Patrice Pavis, « Acteur », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 7-8.

Là gît le mystère : qu'un être humain puisse se penser et se traiter soi-même comme matière de son art, agir sur soi-même comme sur un instrument auquel il faut qu'il s'identifie sans cesser de s'en distinguer, en même temps s'agir et être ce qu'il agit... »<sup>1077</sup>

Ce point a été notamment conceptualisé par Jean-Paul Sartre, rappelons-le, dans ce qu'il nomme « l'analogon » ou matérialisation (ou plutôt immatérialisation) d'un objet imaginé, à travers son être dans le cas de l'acteur :

« L'acte imageant, pris dans sa généralité, est celui d'une conscience qui vise un objet absent ou inexistant à travers une certaine réalité que j'ai nommée *analogon* et qui fonctionne non comme un signe mais comme un symbole c'est-à-dire comme la matérialisation de l'objet visé. Matérialiser ne signifie pas ici *réaliser* mais au contraire irréaliser le matériau par la fonction qu'on lui assigne. [...] [L'acteur] vise à manifester un objet absent ou fictif à travers la totalité de son individu : il se traite lui-même comme le peintre fait de sa toile et sa palette. »<sup>1078</sup>

La pensée de Jean-Paul Sartre permet de rapprocher la fonction de l'acteur d'une démarche phénoménologique, selon laquelle il s'agirait « d'établir des relations entre la réalité et l'apparence (la façon d'apparaître) »<sup>1079</sup> à travers la mise en chair de l'imaginaire en l'acteur, devenant à la fois producteur, projecteur et support de l'imagination – en cela, il ne matérialise pas, mais « irréalise » son imaginaire propre. C'est également et à moindre mesure, dans cette perspective que Jean-François Dusigne déterminera ce qui fait, à ses yeux, un grand acteur, en sa qualité de « visionnaire » :

« [Les grands acteurs] voient flotter devant leurs yeux l'image d'une personne qu'ils ne sont pas, douée d'une réalité presque tangible, mais jamais tout à fait : cet écart les fait jouer. »<sup>1080</sup>

Lorsqu'on envisage la fonction de l'acteur dans cette perspective phénoménologique, elle semble alors être la marque d'une fonction extrêmement riche et complexe, dont la portée va bien au-delà de la simple représentation théâtrale elle-même, puisqu'elle touche justement à des questions phénoménologiques. Pourtant – et là se situe toute l'ambiguïté du problème –, l'ubiquité intrinsèque à la fonction de l'acteur se traduit également à un niveau pragmatique,

---

<sup>1077</sup> Jacques Copeau, *Appels, Registre I*, Gallimard, Paris, 1974, p. 205-2011.

<sup>1078</sup> Jean-Paul Sartre, « L'acteur », in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 211-226.

<sup>1079</sup> Nathalie Bitou-Debruyne, « Sur *L'Imaginaire* : Sartre et Husserl », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1998, n°50, pp. 297-310.

<sup>1080</sup> Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant*, *op.cit.*, p. 175.



dans la relation que celui-ci entretient (ou est censé entretenir) avec son corps, envisagé comme matériau. Si son action sur l'imaginaire reste de l'ordre de l'insaisissable (qui devient même « irréalisé »), l'action de l'acteur sur son corps paraît quant à elle, d'une concrétude presque mathématique, ainsi que le rappelle Vsevolod Meyerhold :

« En [l'acteur] s'effectue la synthèse de l'organisateur et de l'organisé, en d'autres termes, de l'artiste et de son matériau. La formule de l'acteur aura l'expression suivante :  $N = A1 + A2$ . N est l'acteur, A1 est le constructeur qui conçoit et donne des ordres en vue de la réalisation du projet, A2 est le corps de l'acteur, l'interprète qui réalise la consigne du constructeur (A1). »<sup>1081</sup>

C'est ainsi que dans la formule citée ci-dessus, l'analogon reste une incidence non représentée, ce qui ouvre la voie à toutes les affabulations possibles sur la nature de cette donnée non quantifiable, non codifiable *a priori* mais qui se manifeste par des signes physiques, à un point tel qu'elle fusionne avec eux. Ainsi, cette donnée « irréalisée » est indifféremment considérée comme étant de l'ordre de l'émotionnel, du jugement, de la sensation, de l'imagination, de la créativité, de l'âme, du spirituel, etc. Et finalement, que l'on pourrait regrouper sous le qualificatif générique de « sincérité », ainsi que nous l'avons vu au chapitre 3<sup>1082</sup>. Le problème apparaît à partir du moment où, ainsi que nous l'avons déjà évoqué et que le soulève David le Breton, la sincérité elle-même est considérée comme un élément sémiotique, c'est-à-dire un élément de signe manifeste :

« Le théâtre ou la danse exposent le corps du comédien à l'appréciation du public. Sa propre personne est le matériau de la création, vouée à la plasticité des rôles, à la pluralité affective que lui octroient la scène et l'attente du public. Le comédien est un professionnel de la duplicité. Cette faculté de se détacher de ses sentiments propres et de donner le change grâce à l'usage approprié de signe, il en fait son métier et son talent. »<sup>1083</sup>

C'est-à-dire que toute l'ambiguïté se situe dans le fait que la fonction de l'acteur est tantôt assignée à une réalisation de soi sur soi-même à un niveau corporel, tantôt dans une perspective *analogonique* (si l'on nous permet le néologisme), tantôt dans une synthèse entre

---

<sup>1081</sup> Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre, T2, 1917-1929*, L'Age d'Homme, Paris, 1975

<sup>1082</sup> Voir pp. 109-137.

<sup>1083</sup> David le Breton, « Anthropologie du corps en scène », in Carroll Müller (dir.), *Le Training de l'acteur*, Actes Sud Papiers, CNSAD, Paris.

les deux mais que l'on nomme, génériquement et indifféremment, « artisanat », « métier » ou « technique », même si l'on voit bien que

- ces notions ne sont pas contradictoires, même si elles ne sont pas nécessairement complémentaires,
- ces notions ne peuvent faire l'objet d'un artisanat *stricto sensu* qu'à partir du moment où il y a une action, engendrant la production d'un résultat<sup>1084</sup> (ce qui n'est pas explicite dans la perspective purement phénoménologique).

De telle sorte que cette notion complexe et double nous renvoie à l'idée d'un acteur qui n'existe plus uniquement d'un point de vue statutaire dans le cadre de la représentation théâtrale, c'est-à-dire dans le cadre d'une fonction symbolique phénoménale d'une part, pragmatique d'autre part mais également, à un niveau technique. Et nous avons vu que cette exigence méthodologique renvoie à différentes attentes et présupposés, sur le plan de la réalisation dans le métier d'une part, de la transmission d'autre part, de l'image de soi en tant que professionnel, enfin. C'est ainsi que les expectations et la formulation d'un acteur, au sens conceptuel du terme, joignant en sa personne même un aspect de créateur et d'objet créé, un aspect d'artiste et d'instrument, se trouvent coexister avec la réalité brute du métier, au sein duquel ce statut idéalisé de l'acteur se heurte à la formulation de l'art (ou artisanat), en tant que profession. Ainsi que Florence Dupont l'évoque à propos des transformations à l'œuvre dans la définition du théâtre par Aristote, où « les acteurs sont réduits à l'état d'individu. Être acteur est une profession, ce n'est plus un statut. Le théâtre est désacralisé et les acteurs civilisés. »<sup>1085</sup>

Dans cette perspective, d'une manière induite, les acteurs sont bien souvent conduits à ne plus faire le choix que de « se laisser modeler » – c'est-à-dire à ne plus incarner que l'objet au détriment de son statut de sujet, qui est quant à lui relégué au rang de celui qui a pour tâche de « surprendre » et d'aller au-devant des « attentes » des autres intervenants de la création<sup>1086</sup> – ce qui nous conduit de nouveau à envisager le statut de l'acteur dans la perspective d'une dualité physique avec le metteur en scène. Situation dans laquelle réside probablement toute la subtilité de l'exercice du pouvoir, dans la relation induite par la direction d'acteurs mais qui revient à une interaction patronale, ainsi que le souligne Sophie Proust :

---

<sup>1084</sup> CNRTL, « Artisanat », <http://www.cnrtl.fr/definition/artisanat>, consulté le 29 août 2014

<sup>1085</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 2007, p. 110.

<sup>1086</sup> Jean-François Dusigne, *L'Acteur naissant*, op. cit., p. 8.

« Deux éléments assoient l'autorité du metteur en scène et tendent à biaiser la simplicité du compromis de départ : le fait que le metteur en scène soit l'ordonnateur du projet et le maître d'œuvre de son esthétique. L'aspect organisationnel appartenant au metteur en scène régit un caractère unilatéral qui le favorise, même si l'échange avec les acteurs au cours du travail aura l'occasion de le nuancer. *De facto*, le pouvoir implicite reste actuellement unilatéral dans le théâtre dans la mesure où il répond à une esthétique qui est celle du metteur en scène. »<sup>1087</sup>

C'est ainsi que l'acteur apparaît comme contraint de définir sans cesse sa fonction, de lui-même et dans le compromis entre soi et soi-même, envisagé en tant que personne, phénomène, imaginaire projeté, corps modelé, à travers le filtre de sa propre perception et de sa propre expérience du monde et des attentes esthétiques et méthodologiques du metteur en scène, qui se pose en intermédiaire entre l'acteur et lui-même, dans le processus créatif. De ce fait, la fonction et l'essence créatrice de l'acteur au théâtre paraît brouillée, non seulement dans le jeu des interactions complexes entre ce qui est de l'ordre du réel, du projeté et de l'incarné mais également, vis-à-vis de ses supérieurs hiérarchiques.

Pourtant, au cours de la séance pratique dont il est question en filigrane à travers ce chapitre, nous voyons le formateur formuler dès l'entrée une critique induite vis-à-vis de cet état de faits, dans la mesure où il dénonce ce qu'il nomme « une polyphonie, un dialogue », entendu au sens de la mise en œuvre d'une dualité qui peut être à la fois intrinsèque à l'acteur ou extrinsèque à lui-même et se répercuter dans son rapport avec le monde (ce qu'il exprime de la manière suivante : « c'est-à-dire qu'elle amène à la création d'un objet social »). En réalité, au regard des conclusions de l'ensemble des chapitres précédents, nous voyons que cette dualité élémentaire, telle que considérée dans la pensée consensuelle sur l'actorat, s'oppose aux idéaux manifestes d'unité, qui ne restent pas au stade d'idéaux lorsqu'ils se trouvent formulés dans l'exemple que donne le formateur à travers le chant, et qu'il dévoile dans son intégralité aux acteurs présents lors de cette séance. Il est alors ici porteur de ce qu'il appellera « une poésie objective » parce qu'elle est régie par un ensemble de lois.

Au cours de ce chapitre, nous avons finalement brossé à grands traits le portrait de l'acteur de métier (ou du métier d'acteur), en tâchant de dégager de celui-ci des points permettant d'élaborer une réflexion sur sa fonction et son fonctionnement, dans le système de

---

<sup>1087</sup> Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 152-153

production créatif des spectacles de théâtre, en regard d'un moment de travail pratique s'étant déroulé lors de la formation « Autonomie de l'acteur » et portant tout à la fois sur la mise en œuvre d'un savoir-faire et sur la poésie. Nous avons tout d'abord remarqué que le champ lexical désignant l'acteur et sa fonction au théâtre est extrêmement varié, au point de traduire un tiraillement entre métier envisagé de manière plus ou moins normative et être, impliquant l'idée de talent, de grâce ou encore de don, par exemple. Cette idée confère à la fonction un caractère strictement individuel, qui échappe à toute rationalisation possible – ce qui n'est pas sans nous rappeler les observations que nous avons faites en chapitre 1, concernant l'appréhension du concept d'art<sup>1088</sup> – et qui renvoie à une polysémie basée sur la valeur individuelle comme déterminant principal.

Nous avons constaté, ensuite, que l'acteur, bien que considéré, selon un certain angle d'approche, comme l'élément central de la création théâtrale, existait dans une relation complexe avec les autres membres de la création, entre l'individualité (que sa centralité relevait, d'un point de vue physique) et la mise au service de celle-ci au sein d'un système de production collectif. D'autre part, celui-ci impliquait une certaine perception servile de la profession, une confusion vis-à-vis de l'ordre hiérarchique, traduite par la difficulté à nommer l'action de ce dernier dans le processus créatif, entre « créativité », « mise au service » et « jeu », jusqu'à ne plus représenter qu'un « foutoir enthousiasmant et déprimant », pour reprendre les termes du comédien Henri Cachia<sup>1089</sup>.

Enfin, nous avons remarqué que l'acteur existait dans une ubiquité complexe entre sa fonction représentée au sens phénoménologique du terme et sa fonction exécutée, au sens physique et esthétique, dans la mesure où sa position dans la création théâtrale se situait à mi-chemin entre celle de créateur, d'exécutant et de matière brute, de par la nature même de son activité professionnelle. Mais nous avons également constaté que cette indécision ne restait, à l'heure actuelle, résolue que dans le rapport hiérarchique induit par le système de production des spectacles et selon lequel le metteur en scène s'insinuait dans la relation de l'acteur-artiste à lui-même en tant que matière, pour décider de l'orientation qui devait être donnée par celui-ci à celui-là, dans une perspective dualiste.

---

<sup>1088</sup> Voir pp. 60-76.

<sup>1089</sup> Henri Cachia, *Confessions d'un intermittent du spectacle*, op. cit.

De cette manière, nous voyons qu'il existe de nettes et profondes ruptures entre ce qui est de l'ordre du réel et de l'imaginé dans le métier – plus encore lorsqu'on envisage ces questions en se demandant « par qui ? » : par qui est envisagé ou formulé le réel de la profession d'acteur ? Par qui est imaginé le métier ? Qui se projette sur qui ? Car nous voyons bien que le statut d'acteur apparaît, en quelque sorte, comme existant à l'intérieur des typologies habituelles comme un métier artistique et qui peut, en même temps, être autonome, comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre. Pourtant, cette fonction artistique est en situation de telle dépendance et de manière si relative aux contingences individuelles, que l'on est en droit de se demander si ces typologies sont pleinement satisfaisantes pour rendre compte de la profession (qui n'est pas que cela – et c'est bien là que se situe le nœud du problème).

En soulevant ce dernier point, nous voyons que l'ordre systémique de la création théâtrale se trouve perturbé par l'introduction du facteur « acteur » (en tous les cas, lorsqu'il est envisagé selon cet angle d'approche), dans la mesure où la mise en avant de la créativité individuelle comme valeur, se heurte à sa relativisation plus ou moins affirmée dans la rencontre avec les autres créateurs et supérieurs hiérarchiques. C'est notamment le cas en ce qui concerne l'intrusion du metteur en scène comme cadre dirigeant, intervenant dans le rapport du travailleur à lui-même (et non seulement à son ouvrage), sans qu'il y ait, pour autant, de formulation normative claire et possible (ou souhaitable ? – ce qui est une autre question) d'une définition méthodologique de cette intrusion, des processus créatifs ou même plus simplement des processus techniques, à un point tel que l'on ne peut parler que d'une perception et d'une mise en œuvre de l'actorat individuelle et dirigée par des individus. Cela, c'est le signe de l'anomie.

À cela, s'oppose l'alternative d'une *voie poétique* de l'acteur, qui unirait tout à la fois le savoir-faire et l'état, la personne et son idéal, dans un mouvement de réalisation non de soi-même au sens individualiste, mais en tant qu'*humain*. Cette voie poétique se situerait dans une perspective d'unité totale, au sein de laquelle la moindre parcelle de différenciation deviendrait inexistante – que cela soit à un niveau extrinsèque comme à un niveau intrinsèque à l'acteur. La voie poétique, Ali İhsan Kaleci la définira ainsi, dans sa propre ligne artistique et pédagogique :

« La poésie donne une forme, rend visible, en tissant dessin par dessin, les fils invisibles qui se relient derrière ces événements de la vie. La poésie est un art qui donne un sens à ce que nous vivons, un témoignage. La poésie est de prendre conscience de ce qui est caché. Saisir.

Et toi aussi, un jour, quand tu vivras ce qui t'arrive, la poésie, comme un écho à l'intérieur de toi, se réveillera, prendra vie et te guidera pour voir différemment ce que tu vis, avec une unité. Elle t'éduque, en vivant ces événements. Elle te montre la voie.

La vie est un grand océan. Ce qui t'arrive est une grande tempête dans cet océan. Toi, au milieu des vagues redoutables, tu es un navire qui tangue à gauche, à droite. Un moment, les vagues t'attirent au fond, tu es dans les obscurités. Tu ne vois rien. Tu ne trouves aucune issue. À un moment, les vagues te prennent et t'élèvent tout en haut. Tout l'océan, toute la tempête, l'horizon est sous tes pieds, mais tu es toujours tout seul. L'océan et toi.

Dans cette tempête, la poésie te guide. Elle est une voie vivante. Des milliers de voies qui ont vécu les tempêtes et qui les ont traversées deviennent une seule voie, te guide. La poésie. »<sup>1090</sup>

---

<sup>1090</sup> Ali Ihsan Kaleci, *Le Théâtre est cet arbre*, Ideogram Théâtre, Ankara, 2015, p. 18.

Dans cette dernière section, nous avons abordé la figure de l'acteur au travail. Dans le chapitre 11, à travers une série de trois témoignages d'actrices ayant participé à la formation « Autonomie de l'acteur » en 2008, nous avons vu s'esquisser le portrait d'acteurs de théâtre en errance entre des idéaux porteurs de valeurs éthiques, d'une certaine perception idéale de leur métier (entendu au sens étymologique du terme) et la réalité mal vécue d'une relation complexe au sein du système hiérarchique, propre à la production théâtrale issue des modèles capitalistes, au cœur de laquelle ils se trouvent pris au piège d'une triple mise en pratique de l'art, qui est à la fois productrice, consommatrice et transformatrice (en valeurs marchande).

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé la question du métier d'acteur à travers des sources lexicographiques. Ainsi, nous avons dégagé trois points de réflexion, concernant l'appréhension de l'actorat en tant que profession, en tant que part d'un système hiérarchique et enfin, en tant que fonction. Nous avons remarqué que toutes ces considérations nous conduisaient à la formulation impossible d'un métier qui ne se réalise ni uniquement par les travailleurs qui le font et qui le sont (dans la relative ambiguïté statutaire des acteurs qui sont à la fois ouvriers et objets de l'ouvrage), ni dans la relation de ces derniers à l'organisation collective du travail. C'est ainsi que nous avons parlé d'une anomie de l'acteur, terme bien à même, nous semble-t-il, de traduire la tension apparemment insolvable entre ce qui est de l'ordre des valeurs et des moyens, du collectif et de l'individuel.

L'on pourrait ici nous reprocher d'avoir dressé un tableau partisan d'une profession en mal de reconnaissance, tiraillée entre sa centralité et la condition de servitude qu'elle impliquerait par nécessité. Au fond, ce dont nous avons fait le constat au cours de cette dernière partie, c'est la manifestation absolue de l'usage de l'individu qui s'autosaisit comme artiste, dans des cadres qui ne correspondent pas socialement, laborieusement, à ce qu'il définit comme son art, si nous tâchons de faire le lien avec la première section de notre thèse.

Souvenons-nous : nous avons vu émerger en section n°1<sup>1091</sup>, des discours d'acteurs que nous avons interrogés sur les définitions qu'ils donnaient de leur art, un tableau tout en nuances, présentant un théâtre idéalisé, au sein duquel la connaissance de soi en tant qu'humain, la représentation en miroir d'autrui pour autrui, la transcendance symbolique du vivant par le vivant, à travers la manifestation essentielle de l'humain, était chantés comme des principes irréductibles au théâtre. Pourtant, à travers cette dernière section, nous voyons apparaître une rupture (encore une mais peut-être, la plus importante) entre ces idéaux formulés et la réalité d'un autre type de perception : celle de l'art envisagé en tant que profession.

C'est ainsi que ce tableau semble appeler à la reconstruction d'idéaux et de moyens de les réaliser : contre l'errance, des chemins clairs et « éprouvés », ainsi que le suggérait peut-être Antonin Artaud ; contre l'anomie, une autonomie réelle – non pas consentie à l'intérieur des cadres ayant fait surgir la négation de toute loi au nom de l'art mais réelle, ainsi que tâche de le proposer le programme établi par Ali Ihsan Kaleci depuis 2006 et que les propos de cette collaboratrice le laissent entendre de manière forte :

*« L'expérience du théâtre aujourd'hui est comme un radeau, une île en pleine terre, où l'on soigne la blessure d'un système industriel et capitaliste, où l'on peut tourner le dos à ses erreurs, à ses maladies, pour reconstruire son instinct selon ses besoins les plus primordiaux, donner une dignité à l'art, un miroir clair, un miroir sain, non seulement de la société et de l'art, mais avant tout de l'homme ; en dépit des multiples habits, travestissements subtils. Rendre à l'invisible sa part belle, rendre les dimensions à la vie, en finir avec le matérialisme de supermarché, la science vulgaire, celle des chercheurs dont la sensibilité a été depuis longtemps appauvrie, ceux qui croient que le vide est vraiment vide, alors que toute tradition a montré depuis des siècles que le vide n'existe pas, tout comme la matière. »<sup>1092</sup>*

---

<sup>1091</sup> Voir pp. 56-103.

<sup>1092</sup> Jeanne Truong, « Critères de sélection », *op. cit.*



Ainsi s'achève la seconde partie de cette thèse, qui avait pour objectif de considérer le théâtre dans ses aspects manifestes et dans la manière dont celui-ci se construit (ou s'est construit) une identité en tant que genre des arts vivants, afin d'en peser la cohérence d'ensemble vis-à-vis de la question définitionnelle. En bref, nous avons tâché de déconstruire les grandes lignes qui servent de fondement à la pensée sur la discipline, afin de mieux les analyser dans la perspective de notre interrogation sur le sens et l'existence de celle-ci, dans le monde d'aujourd'hui. Pour cela, nous avons tâché d'embrasser les aspects constitutifs (selon une approche « externe ») de la discipline théâtrale à travers trois axes analytiques majeurs : l'angle historique, l'angle géographique et l'approche socio-anthropologique du travail. Ainsi, en section n°4, nous avons abordé le théâtre en tant qu'objet historiographique ; en section n°5, nous l'avons considéré en tant que matériau culturel selon une approche géographique ; enfin, en section n°6, l'objet de notre questionnement a été le jeu des relations au travail dans le processus de création, à partir de l'expérience de l'actorat.

La section n°4 était consacrée au questionnement des rapports entre perception et connaissance de l'histoire en tant qu'élément de base, permettant la constitution des discours théoriques et des pratiques par les acteurs. En chapitre 7, nous avons ainsi examiné une conversation s'étant tenue entre différents participants ayant suivi la formation « Autonomie de l'Acteur », sur ce sujet. Nous avons obtenu, au fil de l'analyse, un effet de différenciation induit au fil des discours, entre un savoir « savant » appartenant à une certaine forme de culture écrite du théâtre et un savoir plus « officieux », transmis à travers tout un enchevêtrement de moyens, relevant d'avantage de l'oralité et des « on dit » que de la connaissance validée par l'institution. Et nous avons ensuite vu, au cours du chapitre 8, de quelle manière cette connaissance « institutionnelle » de l'histoire de la discipline théâtrale avait consisté en l'élaboration d'un discours savant, cadré à travers une taxinomie et une chronologie fixes, dont l'existence tendait à orienter la perception et la définition que l'on concevait du théâtre, à un point tel, par exemple, que la discipline en venait, à travers ce filtre, à devenir une branche des arts du spectacle, alors même que nous avons constaté en première partie que cela limitait la discipline à devenir en pratique, ce qu'elle n'avait pas vocation à être par convention. Enfin, nous avons émis l'hypothèse d'une réécriture possible de l'historiographie de la discipline centralisée autour de

la figure de l'acteur, et qui partirait non pas d'un développement chronologique par déduction à partir d'origines théorisées avant que d'être vérifiées dans les faits pratiques mais d'une perspective « à rebours », prenant appui sur les modes de perception du temps du genre, d'une part et incluant les modes de faire et d'agir du point de vue pratique, d'autre part – ce qui, ainsi que nous l'avons imaginé de manière hypothétique, nous conduirait à ébranler les bases de la pensée historiographique et théorique relatives à la discipline.

Au cours de la section suivante, nous avons tâché, selon un autre angle d'approche, de considérer le théâtre dans la perspective du rapport entre l'universel et le singulier, entre le global et le local. Pour cela, nous avons tout d'abord mené une étude de cas, conduite à partir du récit de l'apparition du théâtre dans l'actuelle Turquie, fait par un enseignant-chercheur d'Ankara à un groupe d'acteurs français. Nous avons remarqué, au fil de la discussion, que le théâtre turc avait été créé de manière rationnelle, dans le cadre de la réalisation d'un plan politique visant à la construction identitaire de la nation turque, après l'écroulement de l'Empire Ottoman, notamment. En cela, nous avons constaté que le théâtre en Turquie avait été un moyen d'imposition culturelle, dont l'institutionnalisation avait notamment engendré un bouleversement sans précédent, faisant passer la culture du peuple de l'oralité à l'écriture. Par la suite, dans le chapitre 10, nous avons élargi notre focale, en considérant ce que nous avons appelé des « flux de théâtralisation », selon les époques (à un niveau chronologique), à l'échelle-monde. Nous avons ainsi remarqué que si le théâtre était, à l'origine, un objet culturel apparu dans certains pays non-occidentaux suite à des relations marchandes et coloniales (visant soit à l'évangélisation, soit au divertissement des élites), avec le développement des répertoires locaux, des infrastructures culturelles et des moyens de transports (à l'échelle planétaire), le théâtre s'est trouvé reformulé en tant que produit, à l'échelle globale, en tant que fruit du système marchand néolibéral. La réflexion menée au cours de cette section nous a ainsi conduits à envisager qu'il existait à l'heure actuelle ce que nous pourrions considérer comme relevant d'un « théâtre avouable », correspondant à une perception artistique, esthétique et individualiste<sup>1093</sup> et d'un « théâtre inavouable », fruit de la globalisation, du néolibéralisme et ne représentant ni plus ni moins qu'une valeur en termes économiques.

---

<sup>1093</sup> Avec toutes les nuances et précautions que nous devons prendre en considération en usant de ce terme. Voir première partie.

La dernière section, enfin, était consacrée à un retour à l'analyse microsociologique, à travers la prise en considération des acteurs au travail. Dans le chapitre 11, à partir de la lecture de trois témoignages singuliers, nous avons dressé le portrait d'acteurs en situation d'errance, pris au piège de leurs idéaux éthiques et esthétiques, face à la réalité de la production des spectacles ayant intégré les valeurs du néolibéralisme, en tant qu'elle les inclut dans une perspective productiviste et consommatrice tout à la fois, en même temps qu'elle les transforme en objets (de consommation et de production). Par la suite, le chapitre 12 nous a permis d'approfondir l'étude de cette question relative à la situation de l'acteur et de l'élargir à travers une réflexion sur le résultat de cette perception du métier en tant qu'errance anémique, et la confrontation avec l'alternative de la *voie poétique*, en envisageant la formulation du métier d'acteur à travers le spectre de la professionnalisation, de son aspect de rouage réinscrit à l'intérieur d'un système de production ayant intégré un fonctionnement hiérarchique bien particulier, et sa fonction pratique et symbolique, dans le cadre de ce système. Nous avons ainsi constaté que le théâtre, en tant que produit, n'était réalisé ni tout à fait par les acteurs dans le rôle qui leur était imparti, dans la mesure où celui-ci dépendait de formulations individuelles du travail, ni dans l'organisation collective de l'acte créateur – qui correspondait d'avantage à une déstructuration, encore une fois fondée sur l'individu en tant que valeur. Et nous avons ainsi nommé ce fonctionnement une anomie, en référence à la pensée durkheimienne et aux théories des *lawlessness*.

Finalement, au terme de cette seconde partie, nous constatons que le théâtre apparaît comme un champ fondé sur l'affirmation de systèmes rationalisés (qu'il s'agisse de celui de sa théorisation par la justification historiographique, de son institutionnalisation à l'échelle-monde masquant le spectre du néolibéralisme ou encore, de son fonctionnement dans la sphère de la pensée sur le travail) et sur la négation de ce qui reste hors cadres (l'histoire du théâtre hors spectacles, les traditions vivantes ou tuées par la marchandisation et les effets du colonialisme ou autres phénomènes liés à la globalisation, l'oralité, l'acteur saisi dans sa véritable humanité, par exemple) et qui sont des éléments jalonnant ce que nous avons appelé tout au long de notre travail la *voie poétique* de l'acteur.

De cette manière, nous constatons que le portrait du théâtre qui se dégage alors est, en quelque sorte, asymétrique, tiraillé entre l'institutionnel et l'officieux, le « hors cadres » ; entre l'avouable et l'inavouable, le légitime et l'illégitime ; entre la valeur marchande et l'art, entre les mirages et la *voie poétique* de l'acteur. La question que nous laisserons ouverte aux

éventuelles investigations futures pourrait alors être la suivante : entre légitimité et illégitimité, qu'est-ce qui nous permet, aujourd'hui et pour l'avenir, de fixer des critères qui seront ceux d'un meilleur équilibre entre les mises en pratique et en pensée du théâtre de demain ?

# CONCLUSION

En cette amorce du XXI<sup>e</sup> siècle et dans une perspective transculturelle envisagée à partir de la France d'une part et de la Turquie d'autre part, quels sont les symptômes émergeant de la mutation du théâtre, en tant qu'objet polymorphe de culture, appréhendé par les acteurs ? Comment ceux-ci s'articulent-ils avec leurs idéaux, dans la perspective du défi de la complexité posé vis-à-vis du théâtre ? Qu'est-ce qui découle de cette confrontation ?

Afin de tenter de répondre à ces questions, nous avons interrogé le théâtre du point de vue des acteurs, à travers le filtre de sa perception, de sa pensée et de ses pratiques, par une enquête de terrain menée auprès de différents groupes ayant participé à l'expérience d'une formation professionnelle continue unique en son genre, intitulée « Autonomie de l'Acteur » au centre *Ayn Seyir*, entre 2006 et 2013. Pour cela, nous avons organisé notre réflexion en deux grandes parties. La première avait pour but de recentrer les problématiques inhérentes aux questions de définition, de perception, d'expérience, dans une appréhension « interne », ou « intime » du phénomène théâtral envisagé selon la perspective de l'actorat. La seconde partie, orientée selon un aspect « externe » ou « distancé », tâchait de permettre une appréhension du phénomène théâtral professionnel en sa linéature et ses aspects constructionnels, afin de dégager ce qui sert de fondement à l'élaboration de son identité culturelle en tant que discipline des arts vivants.

Chacune de ces grandes parties était elle-même subdivisée en trois sections, qui reprenaient des axes de questionnement distincts, en deux temps : le premier étant consacré à une analyse d'un élément contextualisé tiré de l'expérience de terrain, le second correspondant à un éloignement du contexte singulier du vécu à partir d'observations d'épisodes tirés encore une fois de notre terrain.

C'est ainsi qu'en première partie, nous avons considéré tout d'abord la question définitionnelle, avant de nous engager dans une perspective de sémiologie générale à l'œuvre dans le phénomène théâtral, puis de considérer les interrelations entre pratique et théorie toujours selon le point de vue des praticiens. À l'issue de ce parcours réflexif, nous avons ainsi vu se dessiner une discipline difficile à décrire en elle-même et pour elle-même, tiraillée entre les idéaux formulés par les acteurs et la réalité de pratiques tournées vers une individualisation croissante, qui faisait que la discipline semblait constamment échapper à elle-même, pour ne plus devenir qu'une réalité éparse, multiple, aux contours tout à la fois poreux et flous. Et c'est ainsi que nous avons conclu que le théâtre professionnel apparaissait aujourd'hui formulé comme une discipline hybride et multiforme, que l'opinion générale semblerait s'enorgueillir de connaître en apparence mais dont chacun n'a, en réalité, qu'une projection personnelle, individuelle, ne parvenant pas à concevoir le phénomène comme un tout, puisqu'il n'apparaît plus représenté qu'à travers la formulation d'une perception « pour soi-même », dans la manifestation d'un enfermement de plus en plus prégnant, jusqu'à faire des artistes, des publics et des autres représentants du monde du théâtre, des isolats, eux-mêmes livrés aux changements cellulaires de l'instant, infiniment conçu comme nouveau et exceptionnel.

En seconde partie, nous avons mené une investigation généraliste à travers trois champs analytiques distincts : la construction de l'historiographie, les phénomènes d'expansion et de transferts à l'échelle géographique et une perspective socio-anthropologique du travail artistique. Finalement, nous avons constaté que le théâtre professionnel, envisagé selon cette approche externe, apparaissait comme une discipline artistique fondée sur une double appréhension d'elle-même, entre la construction d'une légitimité avérée par l'affirmation de systèmes pensés, construits et rationalisés (dans sa théorisation par la justification historiographique, son institutionnalisation à l'échelle globale masquant le spectre du néolibéralisme, ou son fonctionnement dans la sphère de la pensée sur le travail) et l'illégitimité de ce qui reste hors des cadres de cette logique méthodique. De cette manière, le théâtre semble encore une fois échapper à lui-même, également dans cette double perspective, selon laquelle il n'est ni totalement ceci, ni totalement cela, pour paraphraser Émile Zola – jusqu'à n'être presque plus qu'un objet matérialisé, une chose et non plus un art – dans toutes les dimensions que recouvre le terme.

Ainsi, nous pourrions considérer de manière synthétique que, selon les conclusions de notre première partie, le théâtre professionnel n'est plus aujourd'hui, dans notre civilisation et

notre temps, qu'une discipline aux multiples visages (ou à un visage dont la réalité est parcellisée, comme le sophisme dont il se trouverait être devenu, en quelque sorte, une formulation vivante et artistique) reflétant de manière fidèle et cruelle, en ce sens, la vérité de notre époque et de notre culture : une vérité peuplée de mirages. Et en regard des conclusions de notre seconde partie, nous remarquons que cette réalité éclatée est également formulée en double-face, dont le revers brillant, avouable, s'apparente à l'idée de l'art, de l'esthétique, d'idéaux même quasi-mystiques ou humanistes, consistant en la foi dans une humanité qui s'accomplit à travers la formulation et la formation artistique ; et dont le revers obscur, inavouable, illégitime mais tout-puissant concerne cet aspect inventé, marchandisé, néolibéral et exponentiel d'une discipline anthropophage, qui tend à rejeter toute humanité en l'homme car elle le transforme en objet, jusqu'à l'anomie.

Entre cette réalité tout à la fois constituée d'un agrégat multiforme et insaisissable de substances diverses et doubles, nous voyons se dessiner un théâtre qui n'a plus de singulier que son nom. Dans ces conditions, de deux choses l'une :

- soit le théâtre devra être considéré en tenant compte de ce nouveau postulat qui serait de dire qu'il n'existe qu'à travers le spectre de ces mirages multiples,
- soit, à bien y regarder, dans la mesure où il « manque [soi-même] à la définition de son objet », en une certaine manière, nous pouvons dire que le théâtre n'existe pas – mais cela, c'est admettre un certain fatalisme qui ne mène finalement à rien d'autre qu'à l'anomie et l'inexistence que nous dénonçons nous-mêmes – c'est-à-dire, à la crise et à la dépression : point de départ de notre réflexion.

Par opposition, nous avons vu en première partie qu'il existait de manière intime, souterraine mais consensuelle, une certaine appréhension du théâtre par les acteurs, qui consisterait à le considérer comme une voie de réalisation humaine et absolue, une *voie poétique*, au sein de laquelle réside l'expérience du vécu (entendue en termes de temporalité vivante comme en termes actionnels, mémoriels et liés à la mise en œuvre de la transmission et de certains éléments de savoir-faire). Cette *voie poétique* se trouve définie à un niveau intime et difficilement accessible, comme un idéal au sein duquel le but de l'art de l'acteur serait la réalisation et la transmission d'états, qui inclurait une indispensable adéquation entre le dire et le faire – ce qui ne peut se réaliser qu'à travers la maîtrise d'un savoir-faire conscientisé et formulé en le corps de l'acteur, comme en son esprit. D'autre part, cette *voie poétique* se déploie comme une appréhension du temps en tant que compension et expansion d'une infinité

d'instants dont le théâtre serait la représentation absolue, d'une part, à travers la mise en œuvre de savoir-faire, d'autre part, enfin, dans la perspective d'une poétique liée à la connaissance de l'humain, entendue dans un ensemble de relations éthiques déterminant une certaine manière d'appréhender la notion esthétique – dont l'acteur est à la fois le concepteur et l'objet de réalisation : en somme, à travers laquelle l'acteur fait de soi-même une œuvre ultime et absolue, de son vivant et pour sa vie entendue à un sens non personnel, mais transcendantal – ou pour mieux dire, anagogique.

Somme toute, nous considérons que le théâtre, aujourd'hui, doit être considéré à l'aune de sa complexité, à travers la multiplicité de ses mirages qui compliquent son appréhension. Sans avoir la prétention de les appréhender tous dans une perspective encyclopédiste, nous avons tâché d'en embrasser les contours, dans l'intériorité et l'extériorité de leurs manifestations, pour des acteurs professionnels. Ce qui est certain, à l'examen des résultats de nos analyses – multiples car finalement, adaptées à la réalité protéiforme, complexe, de l'objet auxquelles elles se réfèrent – est l'apparition sous-jacente d'un besoin immédiat, féroce et urgent d'une redéfinition du théâtre professionnel par et pour ce qu'il est, dans la perspective d'une appréhension de cet objet complexe mais débarrassé des illusions qui compliquent sa compréhension.

1. Contre l'indétermination et la dispersion, une capacité à se saisir de soi-même au niveau définitionnel et structurel.
2. Contre l'individualisation, la revalorisation du collectif, non en tant que mode d'organisation du travail libéral, mais comme aspect inhérent et nécessaire de la créativité, entendue comme réalisation de l'humain.
3. Contre l'invention incessante de soi et la fuite en avant au nom de la créativité et du bien-être, l'admission que la connaissance ne peut se borner aux critères avouables, au prêt-à-penser et à la bienséance.
4. Contre la marchandisation, l'affirmation synthétique des idéaux et des buts communs à ceux qui pratiquent cet art.
5. Contre l'universalisation masquant une standardisation, l'affirmation des valeurs locales, même si ces dernières n'ont rien à voir avec les cadres fixés dans l'histoire et dans le temps, par les puissances dominatrices et à vocation civilisatrice.
6. Contre l'anomie, l'autonomie.



7. Pour dépasser les mirages, une voie poétique de l'acteur dont la première étape, ainsi que nous l'avons vu se dessiner en filigrane au cours de l'expérience de terrain sur laquelle s'est fondée notre étude, consiste en le fait d'abandonner le théâtre illusoire, pour se rapprocher d'un idéal de réalisation humaine.

Entendons-le bien : il ne s'agit pas ici, dans la perspective qui nous occupe, de proposer une ou des solutions de sortie de crise, une ou des formules permettant de résoudre instantanément le défi posé par la complexité au théâtre. Nous n'en avons ni la prétention ni les compétences – car il s'agirait probablement d'une démarche devant être entreprise à l'échelle collective, si ce n'est institutionnelle. Le travail que nous venons d'achever nous semble simplement représenter une tentative de circonscription et de nomination des problématiques, sans la prise en compte desquelles une alternative à ce théâtre compliqué, aux réalités tout à la fois multiples en leur agrégation, diffuses en leur existence et doubles en leur fonctionnement, nous semblerait impossible. Cela ne revient pas à renier la complexité du théâtre, bien au contraire, mais simplement, à affirmer la nécessité d'un déplacement des points d'analyse.

Car peut-être que l'appel qui ressort à l'issue de notre thèse, finalement, pourrait alors rejoindre, en une certaine manière, le rêve anarchiste d'Antonin Artaud – qui loin de devoir être considéré comme un désordre érigé en principe, devient un rêve d'unité retrouvée face à la multiplicité infinie et dispersée des choses, de la vie – ou dans le cas qui nous a occupés ici, de l'art et de la culture :

« Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie – et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité. Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire. »<sup>1094</sup>

---

<sup>1094</sup> Antonin Artaud, « Héliogabale ou l'Anarchiste couronné » (1934-1935), in *Œuvres, op. cit.*, p. 425.

# **DOCUMENTATION DE TERRAIN**

ENTRETIENS, TEMOIGNAGES, SEANCES<sup>1095</sup>

---

<sup>1095</sup> Rappelons que l'ensemble des noms des interlocuteurs ont été modifiés afin de préserver leur anonymat.



**Photographie 21 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 239 fotogr. pos. num., couleur / NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et pédagogues + séances de travail (chant et travail théâtral), dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, 10 décembre 2008. N° de série : 07.

# **1. L'EMBARRAS DE DEFINIR SON ART**

**(Séance de travail, 22 MARS 2006)<sup>1096</sup>**

## **UN FORMATEUR**

Comment définiriez-vous l'art que vous pratiquez ? [...]

## **LAURENCE ACKER**

Donc, l'art que je fais... C'est un peu difficile comme question, mais enfin... je vais essayer de répondre.

Pour moi, je ne sais pas si ça revient à dire ce que c'est qu'un comédien, mais j'ai entendu quelqu'un dire quelque chose à ce sujet et c'est aussi ce que je pense : pour moi, un comédien c'est quelqu'un qui est là, à un point précis. Et ça revient à dire qu'il n'y a pas de questions à se poser : il faut être là, maintenant. C'est quelque chose de très concret. Souvent, je pense à cette personne qui a dit cette phrase, parce que ça m'a frappée et que très souvent, c'est déjà trop tard : on n'est pas là. Et pour moi, c'est vraiment important. Ce n'est pas l'art qui fait le comédien.

Après, l'art que je fais, je pense que – ce n'est peut-être pas une bonne conception – mais comme je l'ai beaucoup dit, c'est raconter une histoire. Mais c'est d'abord interpeller les gens. Donc il y a la notion du public. C'est-à-dire que c'est interpeller les gens à travers l'histoire, à travers un personnage. Soit parce qu'ils ont vécu des choses de la situation, soit parce que cette histoire va les toucher... J'ai envie qu'ils ne repartent pas de la même façon que quand ils sont arrivés. J'ai envie qu'ils repartent avec un enrichissement, ou des questions, ou un bagage ; quelque chose qui les a fait rêver, ou qui les a remués, choqués, qui les a énervés, qui a soulevé

---

<sup>1096</sup> Extrait de séance tiré de : « *Présentations* », *Discussions 22 mars 2006*, support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, archives du Centre Saint Blaise, 2006.

quelque chose en eux. C'est peut-être quelque chose qui est enfoui mais qui a permis, en tout cas, d'ouvrir des portes. Des portes qui ne sont pas restées bloquées, en fait. Ils ne sont pas restés sur leurs préjugés, cela a ouvert des choses en eux. Bon, c'est assez rare comme situation, quand même, parce qu'on a beaucoup de boucliers en tant que spectateur, aussi. [...]

Donc je n'ai toujours pas répondu à la question : comment est-ce que je définirais l'art que je fais ?

Personnellement, je pense que l'acteur, c'est aussi un « athlète émotif ». C'est-à-dire que c'est quelqu'un qui doit réussir à avoir le corps, le cœur et la tête : donc les trois choses... la sensibilité... enfin les trois choses doivent coexister d'une manière libre et d'une manière organique et spontanée. Et c'est surtout un travail d'équipe. Donc en ça, le foot est proche de ce travail-là. Effectivement, pour moi, c'est une notion extrêmement importante. Même dans un monologue, il y a une écoute. C'est un art humble. S'il n'y avait pas les autres, je crois que je n'aurais pas fait ce métier.

Les autres, ça renvoie à la notion de famille, et à la notion de personnage. Le personnage, c'est aussi un autre. Je vais à la rencontre d'un autre à travers le personnage et à travers l'histoire. Donc à travers ça, je vais à la rencontre de moi, effectivement. Mais d'une autre facette de moi. Donc c'est un travail sur l'humain. Ce qu'on peut dire, c'est que l'art, pour moi, c'est un acte humaniste. C'est un art profondément humaniste, voilà. C'est pas pour étaler ses problèmes psychologiques ou je ne sais pas quoi devant les autres : non, c'est un art qui va au cœur de l'homme, voilà. [...]

## **JULIE VILA**

Je ne sais pas très bien ce que c'est, l'art. Je pense que c'est peut-être une qualité en chaque être humain. Si c'est ça, alors pour moi, c'est rechercher la vie dans l'homme. Et voilà, c'est ça.

## **FANG YIN WANG**

[...] Alors, définition : donc l'art... Ah ! C'est dangereux de faire une définition ! Toujours ! Malgré tout, j'aime bien rationaliser les choses. Donc je préfère dire – c'est mon point de vue en ce moment, en tout cas pour moi – il est très essentiel qu'entre la vie et l'art, il y ait un mouvement. Un mouvement. Et c'est nécessaire : une confusion, pour ne pas dire une confrontation. Donc c'est un seuil mouvant. Un seuil mouvant. Un seuil dans lequel je suis en

mouvements. Je me meus. Je suis constante. Je ne dis pas une oscillation mais je suis constamment dans ce mouvement-là. Et je suppose, en faisant ce mouvement, il y a toute l'interrogation et je suis dans le mouvement. On peut dire moi, ou pas. Mais c'est moi, toujours.

### **JEAN ABITBOL**

[...] J'en viens à la première question : comment définiriez-vous l'art ? – comme quelque chose du don de soi. Pas du don de soi comme quelque chose d'égoïste : du don de soi pour être avec les autres.

### **LAURENCE ACKER**

Oui, partager...

### **JEAN ABITBOL**

Mais pour être. Pour être traversé par les autres. Pas seulement les autres humains mais traversé par l'environnement, aussi. Par tout ce qui existe, tout ce qui vit, tout ce qui vit dans l'environnement.

Donc oui, c'est ça, c'est le don de soi et de ce qui nous entoure, pour les autres, avec les autres, pour révéler, peut-être, ce qui est caché, enfoui, mais tellement présent... C'est-à-dire qu'on a une véritable connexion intime. C'est peut-être pour ça que j'ai toujours tendance à ne pas vouloir mentir, à être – je ne sais pas si on peut dire en accord avec moi-même mais c'est cela : en accord avec moi-même. Pour pouvoir me regarder. Donc c'est cette chose-là qui, pour moi, pourrait définir l'art. Pouvoir révéler les choses que l'on sent, ou qui sont...



**Photographie 22 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 815 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011. N° de série : 09.

## **2. L'infinie singularité des points de vue** **(22 janvier 2010)<sup>1097</sup>**

### **YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)**

Il me semble que si nous nous interrogeons tellement sur notre art, c'est que nous ne sommes pas totalement dedans, en un certain sens. [Ce chanteur turc, sur lequel nous venons de voir un documentaire<sup>1098</sup>] ne parle pas de son art comme de quelque chose d'extérieur à lui. Et lorsque nous entendons d'autres artistes appartenant à la même tradition parler de leur art, ils partagent tous un point de vue commun, sans pour autant que celui-ci soit restrictif par rapport à leur personnalité d'artiste ou à leur manière de s'approprier cette pensée dans leur pratique [...]. Et je crois que cette attitude est très importante, par rapport à tous ces gens qui se placent comme des maîtres autour de nous et qui définissent notre art, selon leurs impressions personnelles. [...] Qu'en pensez-vous ? Comment cela pourrait-il nous aider dans notre travail ?

### **BENOÎT BRÉMART**

Pour rebondir sur ce que tu dis, quand je pense à cela et par rapport aux discussions que j'ai régulièrement avec des collègues, je me rends compte à quel point il est important d'arriver à nommer précisément notre art et ce qui nous pousse à le faire – qu'on pourrait nommer notre idéal.

Cela me fait penser aux questions que vous nous avez posées le premier jour du stage. C'est qu'il y a une difficulté à nommer très précisément notre idéal, à circonscrire notre art pour nous-mêmes, et à parvenir à le traduire en images sans le conceptualiser, pour que cela fasse un écho direct à ce que nous sommes et ce que nous faisons en tant qu'artistes : c'est-à-dire pour

---

<sup>1097</sup> Extrait de séance tiré de : *J'ai réfléchi à une chose par rapport à Zeki Müren hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/01/2010.

<sup>1098</sup> Il fait ici référence au chanteur Zeki Müren. Voir notamment *İşte benim Zeki Müren*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.



parvenir à faire que nos idées et nos idéaux se transforment en actes. Plus on arrive à faire ce pont, plus on arrive à le faire vivre dans l'espace et dans notre travail. [...]

Parce que ce que je constate souvent autour de moi, c'est une absence d'idéal, qui fait un peu penser à chacun que tout a déjà été dit et pensé à propos du théâtre mais qu'en même temps, pour s'y retrouver individuellement, il faudrait le réinventer pour soi-même à chaque instant. C'est une multiplicité absolue et souveraine. C'est pour cela que même s'il existe, on n'arrive pas à nommer notre idéal et on considère même l'imprécision et la multiplication des idées sur le théâtre comme quelque chose de positif – jusqu'à s'y égarer avec un certain plaisir douteux. Mais je vois que dans les arts vivants traditionnels de Turquie, l'idéal existe et il est même nommé<sup>1099</sup>.

[...] Alors qu'en vérité, quand j'écris pour moi-même ou que je parle aux autres de mon art, je me rends compte de mes lacunes, car j'ai des difficultés à donner des images simples pour dire ce en quoi je crois et ce pourquoi je le fais. Et j'ai l'impression, pour pouvoir « définir mon art », – comme vous le demandiez au début du stage – ou pour pouvoir cerner ce qu'est mon idéal à travers lui, que j'ai recours à des artifices.

## **ANAÏS GUÉRIN**

Quels artifices ?

## **BENOÎT BRÉMART**

Par exemple, je fais référence à un livre que j'ai lu, une réflexion que j'ai entendue dans la bouche d'un autre et je m'en sers, pour parler en mon nom. Mais ces idées sont totalement extérieures à ce que je fais et à ce que je pense. Pour être plus précis, par exemple, je définis

---

<sup>1099</sup> La veille, le formateur leur a présenté un documentaire sur Zeki Müren (1931-1996) : chanteur, compositeur et acteur turc qui a été de son vivant comme après sa mort, l'un des meilleurs représentants de la tradition musicale classique d'Istanbul (à tel point qu'il est encore surnommé le « soleil de l'art »). Voir notamment Emine Aşan, *Rakipsiz Sanakâr Zeki Müren*, Boyut Yayıncılık, 2003. Ali İhsan Kaleci et son équipe ont réuni une archive complète des disques et enregistrements de Zeki Müren et utilisent ces documents de manière régulière afin d'éclairer différents travaux réflexifs et pratiques au cours des formations – dans le cadre des travaux de recherche du Centre Saint Blaise, dont il n'est pas question dans notre thèse. Durant la session 2010, le formateur a particulièrement insisté sur l'éveil à la musique classique turque (nommée dans les archives TSM, c'est-à-dire Türk Sanat Müziği – musique d'art turque, musique classique turque), notamment par des séances consacrées à une « initiation aux makam ». Voir notamment dans les Sources Premières, *Les makam : initiation*, transcription de plusieurs séances de travail et réflexions, Paris, 31/10/2010. La veille, lors d'une séance de réflexion et d'initiation théorique, le formateur a présenté aux stagiaires un documentaire sur la vie de Zeki Müren : *Bir hoş sada belgeseli*, TRT, 1984, 14'44, réal. Ersan Basbuğ et Kahraman Afyonoglu. Le visionnage du documentaire a été réalisé avec une traduction simultanée en français, effectuée par le formateur, pour les stagiaires.

mon art par rapport à l'effet que je voudrais qu'il ait sur le public ou sur les autres, ou même sur moi-même, dans tel ou tel contexte.

**ANAÏS GUÉRIN**

Ah, oui ! Je vois ce que tu veux dire ! Par exemple, aussi, pour éviter d'entrer dans des pensées trop profondes, je parle du théâtre d'une manière extérieure – par exemple des formes qu'il a, des lieux où je le joue, de ce qu'il pourrait être par rapport aux autres arts que je fais...

**YUNUS DOĞAN**

Oui. C'est-à-dire que les acteurs se placent souvent d'une manière microscopique, dans les petits détails de la pensée : à tel point que l'on perd la possibilité d'avoir une vision d'ensemble qui soit juste, une vision collective, en somme. On y renonce, même. [...]

**BENOÎT BRÉMART**

Il est vrai qu'il est important pour nous [...] de définir ou de redéfinir ce qu'est la valeur qu'on accorde à notre métier et de cesser de chercher à adhérer systématiquement à la multiplicité infinie de celles qu'on nous sert toutes prêtes et de l'extérieur, comme une fatalité.

**YUNUS DOĞAN**

[...] Je pense que c'est votre positionnement envers le monde qui est important, et votre positionnement par rapport à votre métier. Il faut avoir une attitude tranchante. Il faut être un peu fonceur et parfois même refuser de se laisser absorber par le flou artistique ambiant et bienséant.

**ANAÏS GUÉRIN**

C'est difficile.

**YUNUS DOĞAN**

Si tu parles ainsi, c'est une mollesse.



**Photographie 23. Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 389 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation finale de travaux dir. Ali Ihsan Kaleci – Göreme (Ürgüp, Nevşehir - Turquie), Eglise de Kadir Durmuş, 19 septembre 2006. N° de série : 09.

### 3. Portraits d'acteurs en pratique (Audition, novembre 2012)<sup>1100</sup>

Premier groupe. Premier candidat. Gabriel Lemonnier. Après quelques plaisanteries, sans transition, il entame les premiers mots d'un poème de Nazim Hikmet : « De nos mains et du mensonge »<sup>1101</sup>. Rien n'a changé dans son corps, dans sa voix, dans son regard même. Ses bras sont croisés dans son dos. Sa tête s'est à peine inclinée, comme pour marquer le fait qu'il a commencé. Il poursuit, debout, d'une voix monocorde, proche de son parlé quotidien, bien que légèrement plus grave et plus timbrée. Sa main droite s'anime devant lui de temps en temps, comme en écho au sujet du poème. Il regarde cette main. Elle s'allonge devant lui, paume ouverte vers le haut et rythmée par les accents qu'il donne au texte, elle monte et descend. Arrivé au *climax*<sup>1102</sup> de sa présentation, c'est sa main gauche qui passe également devant lui et prend le relais de la droite, pour indiquer certaines figures évoquées dans le texte et pourtant absentes du plateau, tandis que le volume de sa voix s'est accentué, puis poursuit *decrecendo* jusqu'à la fin du poème. Après avoir achevé son texte, il laisse planer un court silence, tout en maintenant sa posture, les deux mains devant lui, au niveau de sa poitrine. Et c'est ainsi qu'il entonne un chant populaire italien, d'une voix nasale, timbrée, très différente de la voix qu'il a utilisée pour parler. Durant le chant, il circule librement dans l'espace. Voyant un banc sur son chemin, il monte dessus et y fait quelques pas avant de redescendre, puis de se diriger vers un coin au fond de l'espace où il va se positionner, dos au public, pour achever son chant. Il se retourne vers le jury et annonce : « Voilà. Merci ».

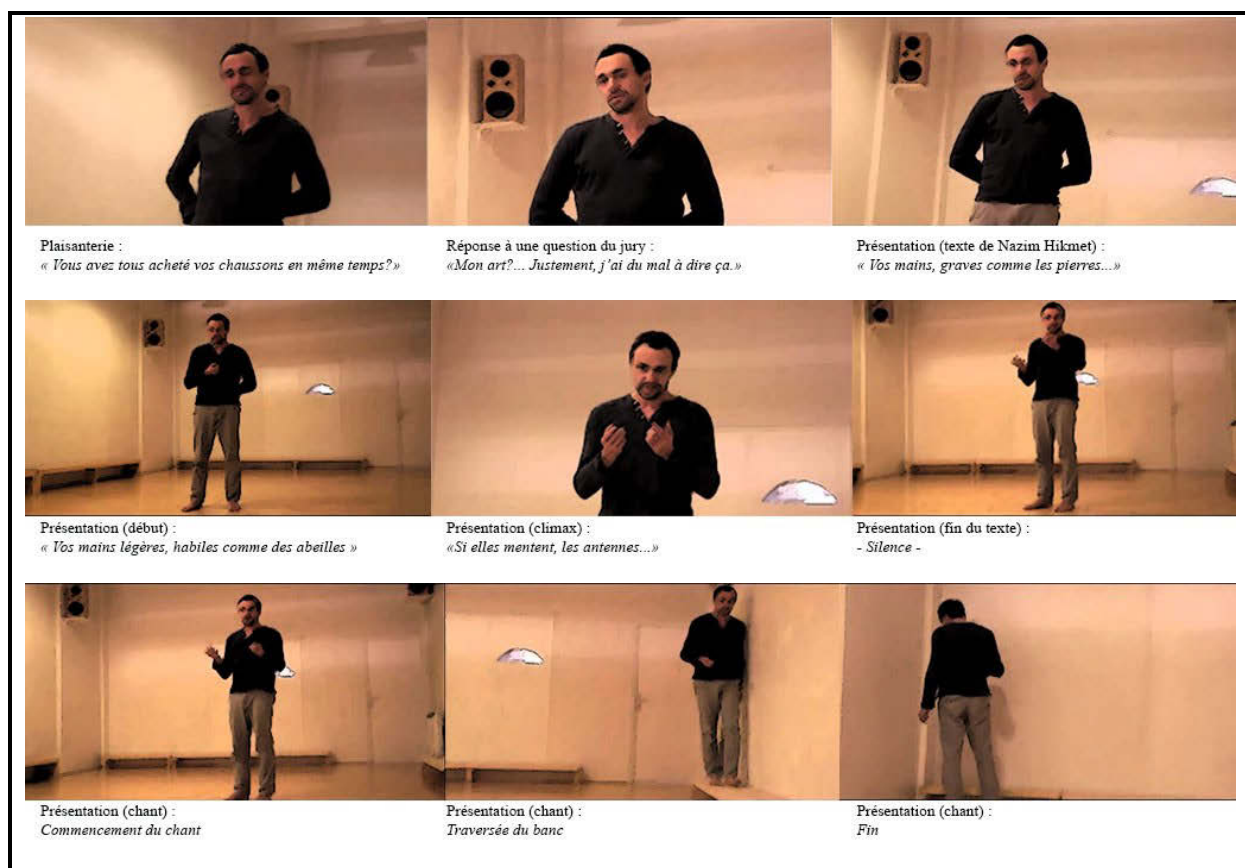
---

<sup>1100</sup> Description tirée de : *Audition acteurs français*, 18 fichiers AVI, durée totale 135'54, Paris, 2012.

<sup>1101</sup> Nazim Hikmet, « De nos mains et du mensonge », in *Il neige dans la nuit*, Gallimard, Paris, 1999, p. 99.

<sup>1102</sup> Nous empruntons ce terme à Patrice Pavis, *op. cit.*

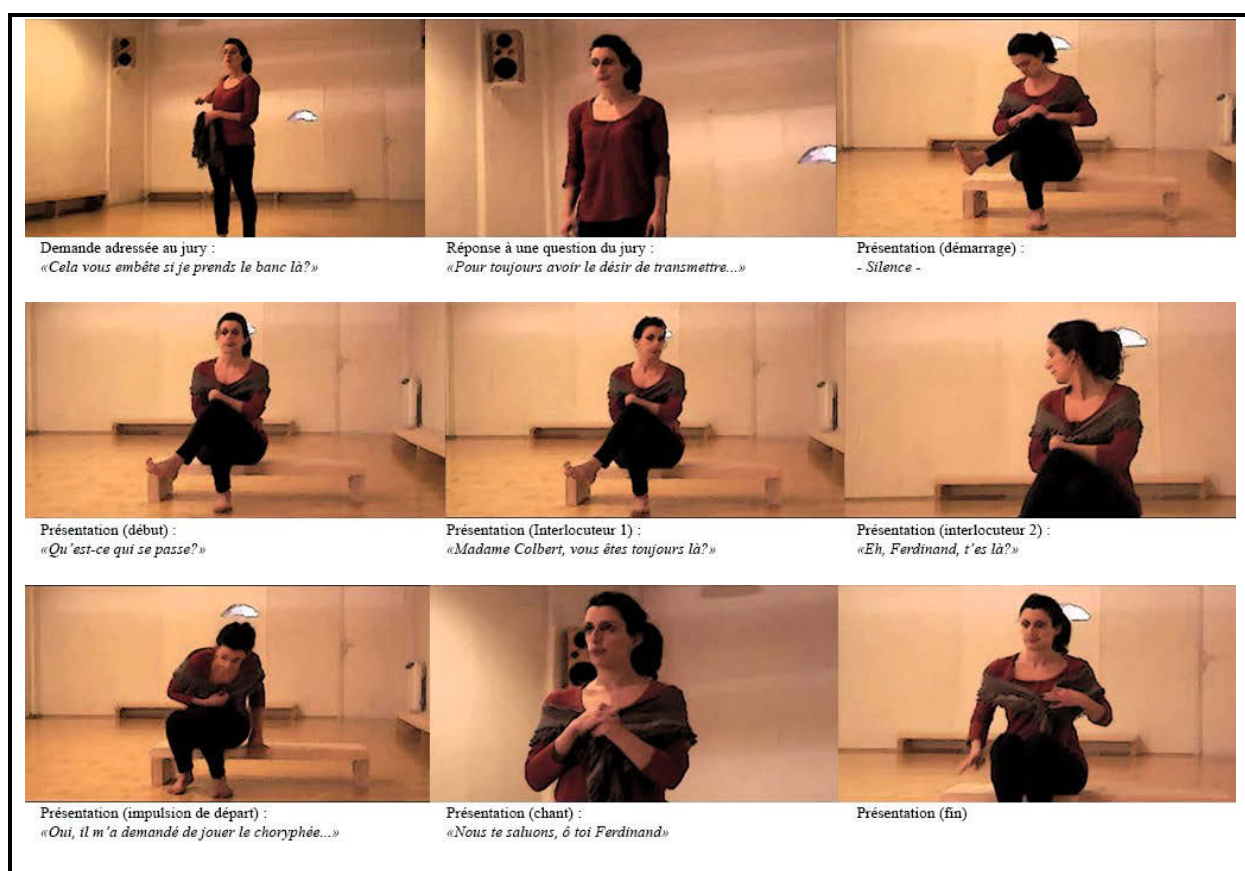
### Planche 13 Etapes de l'audition de Gabriel Lemonnier



C'est au tour de Céline Lesage, que le jury appelle. Celle-ci se lève et demande l'autorisation d'utiliser l'un des petits bancs qui est au fond de la salle. Un formateur approuve, à condition qu'elle le remette à sa place, une fois sa présentation terminée. Céline prend le banc et le pose face au public, à quelques mètres. Elle s'y assoit et ajuste sur ses épaules un petit châle de laine grise, puis croise les jambes. Jetant un rapide coup d'œil à son pied, elle époussette le bas de son pantalon, puis réajuste le col de son tee-shirt. Elle jette de petits regards à droite puis à gauche, mime l'attente très brièvement, puis annonce : « Qu'est-ce qui se passe ? ». Sa voix a pris un timbre différent de son parlé quotidien, plus feutré, plus grave. Son visage est quasi immobile, son dos est plus tendu. Rapidement, elle s'adresse à une interlocutrice imaginaire, qu'elle fait asseoir à sa gauche. C'est ainsi qu'elle compose un personnage attendant le commencement d'un spectacle joué par un autre interlocuteur imaginaire : Ferdinand. Improvisant une série de boutades, elle montre l'agacement et l'impatience du personnage qu'elle campe et qui a été invité par Ferdinand à « jouer le coryphée » du spectacle. C'est alors qu'elle se lève et prend place, réajustant son châle, avant

d'entamer un court chant parodique, dont les paroles et l'air ont été copiés d'un cantique<sup>1103</sup> mais pour lequel le nom de la Sainte Vierge a été remplacé par celui de Ferdinand. Lorsqu'elle chante, elle est debout, les mains posées sur le cœur. Son chant achevé, elle se rassoit, jambes croisées, comme au commencement de sa proposition, murmure quelques commentaires à sa voisine imaginaire, puis s'immobilise. Elle jette un coup d'œil aux membres du jury pour signifier qu'elle a fini sa présentation, puis, silencieusement, se lève et va reposer le banc à l'endroit où elle l'avait pris.

#### Planche 14 Etapes de l'audition de Céline Lesage












Jeanne Pottier s'avance dans l'espace. Avant de démarrer sa présentation, elle passe ses mains sur son visage, puis prend une grande inspiration. Silence. Elle reste quelques instants immobile, le regard dirigé vers le sol. Puis elle prononce le premier mot de son texte : « Moi... », son visage s'anime légèrement. Elle tourne son regard vers le public et poursuit : « ...si je pouvais être seule avec le corps de ma mère ». Sa voix reste quotidienne, son corps est immobile. Alors qu'elle prononce les mots « je lui dirais en chuchotant que ce qu'on appelle la

<sup>1103</sup> Il s'agit du cantique « Couronnée d'étoiles », adressé à Notre Dame Marie Vierge Sainte. Voir <http://jn2007.free.fr/saluons.htm>, consulté le 09 mars 2014.



mort est venue », elle redresse ses deux mains d'une manière parallèle et les positionne devant sa poitrine. Avec celles-ci, paumes ouverte l'une face à l'autre, elle marque légèrement quelques accents du texte puis, alors qu'elle s'accroupit, elle tourne la paume de ses mains face au public pour les replier ensuite sur ses genoux. Durant cette action, elle continue à s'adresser au public, qu'elle regarde. Puis elle pose ses deux mains au sol et s'agenouille, alors que dans le texte, elle commence à s'adresser directement au corps de sa mère, dont la présence est ici imaginaire (car rien ne la figure en scène). Et alors qu'elle évoque le fait de chanter dans le texte, elle entame une berceuse exotique, avec le même placement vocal qu'elle utilisait pour parler, très peu timbré, bas. Durant le chant, elle redresse progressivement le buste et pose ses mains sur ses genoux. Puis elle poursuit son texte, souriant à demi au public, auquel elle continue de s'adresser. Lorsqu'à plusieurs reprises dans le texte, des éléments du discours montrent que le personnage s'adresse au corps de sa mère défunte, elle baisse la tête vers le sol. Quand elle a achevé de dire son texte, elle redresse les yeux vers le jury, puis se relève rapidement pour reprendre sa place parmi le public.

#### Planche 15 Etapes de l'audition de Jeanne Pottier

 <p>Demande du jury : <i>« Utiliseras-tu ton gilet dans ta présentation ? »</i></p>	 <p>Réponse à une question du jury : <i>« Alors, pour moi, l'art que je fais... »</i></p>	 <p>Préparation (signe d'auto-encouragement) : <i>« Passe son visage dans ses mains »</i></p>
 <p>Présentation (démarrage) : <i>« Moi... »</i></p>	 <p>Présentation (s'accroupit) : <i>« ... je lui dirais que l'on commence dans le ventre... »</i></p>	 <p>Présentation (adresse au corps de la mère) : <i>« Si je pouvais encore l'appeler par son nom... »</i></p>
 <p>Présentation (chant) : <i>Berceuse exotique</i></p>	 <p>Présentation (retour au texte, demi-sourire au public) : <i>« Et malgré ses râlements, dans les interstices de son souffle. »</i></p>	 <p>Présentation (fin) : <i>- Silence -</i></p>

Marion Cousin se lève alors, à l'appel de son nom. Elle se présente brièvement au jury, puis va prendre place à reculons. Un bref regard vers le public et elle avance, entonnant dans le même temps « La fiancée du pirate », *Song* de Kurt Weill et Berthold Brecht, extrait de *L'Opéra de Quat'sous*<sup>1104</sup>. Sa voix est travaillée et laisse transparaître un vibrato superficiel. Elle évolue d'une démarche quotidienne et d'une manière circulaire, entrecoupée de poses face public (tapes sur le postérieur, mains qui se redressent au niveau de la poitrine pour indiquer, tandis que le corps est penché en avant vers le public, bras grands ouverts au niveau des épaules paumes vers le ciel, etc.). Lorsqu'elle s'arrête par moments – toujours face au public, elle piétine légèrement et recule, puis reprend sa circulation en cercles. Par moments, elle interrompt le chant et répète certaines phrases d'une manière prosaïque<sup>1105</sup>. À l'issue de sa présentation, elle redresse les yeux vers le jury puis va s'asseoir en se recoiffant.

#### Planche 16 Etapes de l'audition de Marion Cousin



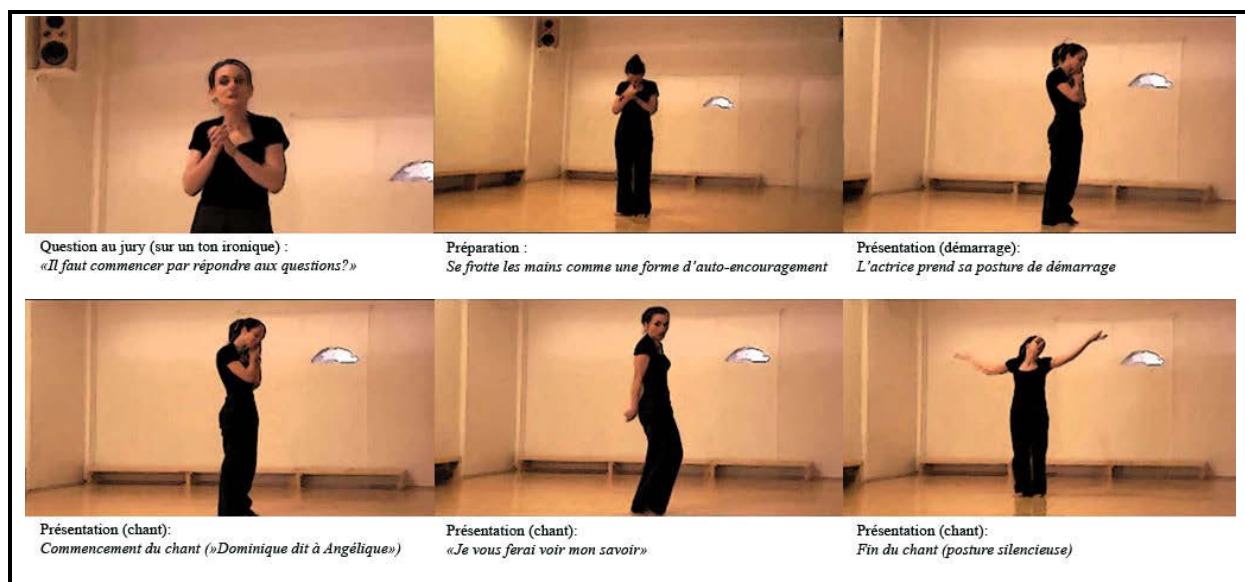
<sup>1104</sup> Bertold Brecht, *L'Opéra de quat'sous*, L'Arche Editions, Paris, 1997.

<sup>1105</sup> L'on peut penser que ce type d'interprétation pour ce chant a notamment été initié par Juliette Gréco. Voir notamment l'émission « Music-Hall de France », du 19 décembre 1965, ORTF, <http://www.ina.fr/video/I00001015>.



C'est au tour d'Éloïse Fouquet. Celle-ci fait une petite plaisanterie au jury, puis en rit elle-même et baisse la tête. Elle frotte ses mains l'une contre l'autre, puis elle recule et prend place de profil par rapport au public, tout en continuant à se frotter les mains, qu'elle pose ensuite, jointes, contre sa joue. Elle balance doucement de gauche à droite et entame un chant de Polaire : « Tchique-tchique »<sup>1106</sup>. Au démarrage, son timbre est proche de la voix parlée. Puis elle tourne la tête vers le public et entame le refrain, d'une voix plus forte. Tout en chantant, elle exécute une sorte de petite chorégraphie, allant et venant dans l'espace, d'avant en arrière, puis de manière circulaire. Elle achève le chant alors qu'elle est debout, les bras grands ouverts, paumes vers le ciel. Et c'est dans cette posture qu'elle enchaîne avec un texte : un portrait de Polaire par Colette<sup>1107</sup>. Elle tourne la tête vers le public et baisse les bras. Sa voix n'a pas changé. Sa main droite se lève, rejointe bientôt par la main gauche et souligne certains éléments du texte, grâce à cette posture. Durant sa présentation, elle mimera quelques éléments (comme soulever un rideau, se draper d'un manteau) avec ses mains. Et durant sa présentation elle circulera, quelques fois pour suggérer par le corps certaines actions qu'elle décrit dans son texte, toujours revenant au centre du plateau et s'adressant au public avec un demi-sourire. Lorsqu'elle achève sa présentation, elle recule d'un grand pas en arrière et redresse la tête vers le jury, en souriant. Puis elle retourne s'asseoir.

#### Planche 17 Etapes de l'audition d'Éloïse Fouquet



<sup>1106</sup> Il s'agit d'un chant de Vincent Scotto, chanté par Polaire en 1923. Voir Polaire, *Polaire par elle-même*, Paris, Figuière, 1933.

<sup>1107</sup> Extrait du spectacle *Au Temps de Colette*, mis en scène par Sylvie Pothier, 2012, dans lequel elle incarnait le rôle de la récitante et de la pianiste. Le spectacle a été créé à partir de l'ouvrage de Colette, *Portaits et paysages*, Flammarion, Paris, 2002.



Nous pourrions ainsi poursuivre la description de la présentation des douze autres candidats. Dans la majorité des cas, celles-ci ne diffèrent que très peu de ces précédentes interventions. Succinctement, nous décrirons les autres protagonistes de cet épisode de terrain. Alexandra Billard présentera une improvisation dansée, sans texte et ponctuée de bruitages sonores accompagnant ses mouvements, sur le thème d'un corps qui se trouve emprisonné en lui-même puis se libère. James Campbell-Spark quant à lui, présentera « Ma bohème » d'Arthur Rimbaud<sup>1108</sup>, puis enchaînera avec la chanson « L'Accordéon », de Serge Gainsbourg<sup>1109</sup>. Hélène Gallet improvisera quelques phrases avant d'entonner « *Sometimes I feel like a motherless child* »<sup>1110</sup>, d'une voix forte, en démarrant debout puis s'agenouillant, avant de se relever tout en chantant. Puis Margot Pommier présentera un texte qu'elle a elle-même composé, suivi d'une chanson de variété italienne. Annabelle Lacombe, quant à elle, effectuera, comme Hélène, une improvisation dansée et muette, ponctuée de sons, sur le thème d'un corps qui découvre ses limites dans l'espace. Lucie Desbois présentera un texte qu'elle a écrit, suivi d'un chant qu'elle a composé : « Depuis le temps », dans le registre du music-hall. Sophie Tissier présentera un chant de Barbara, « La solitude »<sup>1111</sup>, tandis que Diane Karaburun fera une improvisation intitulée « La marchande de bonbons », après avoir chanté un tango turc<sup>1112</sup> d'une voix quotidienne.

<sup>1108</sup> Arthur Rimbaud, « Ma Bohème », *Cahier de Douai*, 1820, in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, Paris, 1999.

<sup>1109</sup> Serge Gainsbourg (paroles et musique), « L'accordéon », Paris, 1965.

<sup>1110</sup> « *Sometimes I feel like a motherless child* », negro spiritual anonyme, USA, 1865 (antérieur).

<sup>1111</sup> Barbara (paroles et musique), « La Solitude », Paris, 1965.

<sup>1112</sup> « *Hiç bir zaman affetmedin beni* » (parfois intitulé également « *Senden benden bizden* », attribué par Diane à la chanteuse Athena, Istanbul, 2009.



**Photographie 24 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 970 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + séance de travail théâtral dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 27 septembre 2007. N° de série : 12.

## 4. La structure de l'état (14 octobre 2013)<sup>1113</sup>

ALI IHSAN KALECI<sup>1114</sup>

En turc, il existe plusieurs mots qui pourraient nous être utiles pour cerner ce que signifie « état » et que les acteurs cherchent toujours à atteindre, comme s'il s'agissait d'un accomplissement.

Tout d'abord, *hal*, qui signifie littéralement « état ». C'est quelque chose qui apparaît à l'intérieur de notre univers, comme les éclairs. Cela ne dure pas. Cela vient de l'extérieur, exactement comme les éclairs qui viennent du ciel. Tu ne peux pas les provoquer ni les créer en toi. Ils adviennent.

Puis *meşrep* : une nature, la nature d'un état. Quand ces états se stabilisent et continuent avec régularité, cela devient une attitude, une nature.

Et enfin, *makam*<sup>1115</sup> : le niveau, la halte. Quand la nature de l'état devient la personne même. [...] Les états sont à l'intérieur des *makam*. Les *makam*, d'une manière verticale, sont organisés

---

<sup>1113</sup> Extrait de séance de travail tiré de : *Quelques mots sur l'état*, transcription d'une séance de travail, Paris, 14 octobre 2013. L'extrait de séance qui va suivre comporte un certain nombre de termes turcs, dont la signification est ici donnée par notre locuteur selon une perspective liée à l'interprétation de ces mots dans la tradition soufie. Pour des explications plus détaillées, nous renverrons à un ouvrage de synthèse particulièrement documenté, de Süleyman Uludağ, *Tasavvufun dili* (La langue du soufisme), t. 1-3, Mavi Yayıncılık, İstanbul, 2007. Il ne s'agit donc pas de traductions littérales, si tant est que celles-ci soient possibles – mais il s'agit d'un autre sujet. La lecture des mots turcs se fait très simplement : chaque lettre écrite se prononce. La lettre ş se prononce [ʃ], selon la transcription de l'Alphabet Phonétique International.

<sup>1114</sup> Exceptionnellement, dans le cas présent, nous avons conservé le nom réel du locuteur. Dans la mesure où son discours fait directement référence à la méthode particulière que le metteur en scène a mis en place et qui est clairement identifiable à sa pratique particulière. Nous avons obtenu de sa part l'autorisation de reproduire ce discours dans notre thèse.

<sup>1115</sup> Litt. « station, rang ». Étapes de l'initiation dans la voie ésotérique soufie. On compte quarante *makam*, correspondant aux quatre portes initiatiques. En outre, en musicologie, le *makam* est généralement explicité comme l'équivalent dans les musiques de tradition turque et turcophone, des modes. On dénombre, selon les auteurs, entre 99 et 200 *makam*. Voir à ce sujet Esat Korkmaz, *Dört kapı, kırk makam* (Les quatre portes, les quarante makam),

hiérarchiquement. Chaque *makam* est voilé par le bas du *makam* supérieur. C'est comme si une lumière venait du haut et éclairait jusqu'en bas, traversant des rideaux que séparent chacun d'entre eux.

S'il n'y avait pas ces *makam* et les rideaux qui vont avec, nous serions aveuglés. Nous pouvons donner l'exemple de la lumière du soleil. Si nous n'avions pas l'atmosphère et les couches qui la composent, les nuages, etc., nous serions brûlés par le soleil. Quiconque veut regarder le soleil doit porter des lunettes ou du moins, plisser des yeux. [...]

Quel rapport avec le théâtre ? [...]

C'est que dans notre métier, on est parfois conduits à être tristes, joyeux, amoureux, etc. Cela est comme une grâce : nous ne pouvons pas le provoquer. Nous devons simplement déjà être prêts, sensibles à cela. Nous devons y être préparés. Et cela s'apprend. Et c'est sur cela que l'acteur travaille, en réalité.

Par exemple, si tu veux apprendre l'état de patience, si tu veux que ces états deviennent une nature en toi et si tu veux pénétrer dans l'univers du *makam* de la patience, tu dois faire une lutte avec ton ego. La patience dans les paroles, la patience dans la faim, dans la soif, etc. Donc la patience est soutenue par l'acceptation, par la soumission à la vie, les douleurs, les terribles événements. Dans certaines traditions, c'est une science.

Cela veut dire que tu n'oublies pas le thème de ton texte, de ta scène, de ta partition, de ta structure<sup>1116</sup>. Tu travailles tous les jours, en allant au cœur de la structure, avec patience. On dit : « creuser un puits avec une aiguille » : c'est exactement cela.

Souvent, dans les répétitions, en France, l'état est utilisé pour désigner la présence ou une émotion en particulier. Et on en fait souvent un objectif du jeu. C'est encore une erreur. Dire à un comédien qu'il est présent ou non, ému ou non [...], qu'est-ce que cela veut dire ? Les

---

Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2008. Voir également Süleyman Uludağ, *Tasavvufun dili*, t. 3, *op. cit.*, pp.18-143. Dans notre corpus, voir également *Les makam : initiation*, transcription de plusieurs séances de travail, Paris, 31 janvier 2010. Egalement, Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Marifetname* : traduction d'un passage de l'ouvrage par Ali İhsan Kaleci (*Les sept makam*), le 27 janvier 2009.

<sup>1116</sup> Le mot « structure » est un outil de langage interne à la pratique du Centre Saint Blaise. Il désigne une proposition théâtrale organisée dans l'espace et dans les signes, répétable à l'identique et à l'infini.

acteurs se trouvent dans une situation où ils sont obligés de faire une démonstration de leur présence et de leurs émotions – le corps figé, les larmes, etc.

Un état ou une présence d'état en nous – si on entend la présence comme la présence d'un état – est inévitable. Qu'on veuille le montrer ou non, cela existe. Cela ne dépend plus de notre volonté, à partir du moment où il advient en nous. Prenons, par exemple, la tristesse profonde. On ne peut pas l'empêcher. Même si on rit à une plaisanterie, on rira tristement. Et surtout, même si les autres ne se rendent pas compte de notre état interne, on vit pleinement cela. Mais si nous y sommes forcés à cause des éléments extérieurs comme l'indication d'un metteur en scène, par exemple, on se sent obligés de montrer cela au monde et c'est à ce moment que cela devient psychologique ou figé dans le corps, ou démonstratif. [...]

En Turquie, le *makam* a été étudié d'une manière scientifique, afin qu'il puisse provoquer ces états par la musique. Quand tu travailles le *makam*, la musique provoque d'une manière étrange et systématique ces éclairs. [...]

Il y a aussi, bien entendu, des états opposés à ce principe d'harmonie, des états négatifs. Ces derniers viennent de deux sources, deux fragilités humaines [...], comme l'opposition du ciel et de la terre : *kuruntu* et *vesvese*<sup>1117</sup>.

[...] Le mot *kuruntu* signifie : créer un univers uniquement à partir de soi-même et qui peut même être totalement opposé à la réalité du monde. [...] Cela enlève en nous toute objectivité. Agir avec précautions, selon l'expérience personnelle, c'est bon. Mais le *kuruntu*, ce n'est pas agir devant des éléments qui se répètent, que l'on connaît, que l'on prévoit et pour lesquels on prend des précautions : ce n'est pas cela. C'est créer des précautions inutiles face à l'illusion que l'on a soi-même bâtie en imagination.

Quant au *vesvese*, c'est l'angoisse, l'inquiétude, la peur, le souci. Nous sommes constamment dans une peur du futur, du lendemain. Cela nous angoisse, nous fait oublier nous-mêmes.

---

<sup>1117</sup> Voir Ebu Sabid Muhammed Tabusi, *Rehñüma-yı Marifet (Marifet Yolu)*, traduction d'un passage de l'ouvrage par Ali Ihsan Kaleci (*La connaissance est double*), Paris, le 25 juin 2009.

En réalité, ces deux sources d'états ne sont liées ni au passé ni au présent et toujours au futur. Mais le futur n'existe pas.

[...] Les états positifs nous provoquent une contemplation de l'intérieur de nous-mêmes et nous orientent vers notre âme<sup>1118</sup>. Les états négatifs nous orientent vers l'extérieur et nous éloignent de nous-mêmes, car leur cause est toujours extérieure.

---

<sup>1118</sup> La contemplation, en turc, se dit *seyir* – ce qui signifie également « navigation », ou *tefekkiir*. L'on pourrait traduire au plus juste ces termes par le mot « anagogie » (qui renvoie tout à la fois à l'idée de l'élévation de l'âme dans la contemplation et la navigation – à titre étymologique). Notons en outre que le nom de l'organisme de formation *Ayn Seyir* est emprunté directement au terme *seyir* (il signifie « la contemplation du même », « la contemplation du reflet », « la contemplation de la pupille [de l'œil de l'autre] »). Une autre manière de traduire le mot « contemplation » tel que l'utilise ici Kaleci renvoie au terme ottoman *temaşa*, qui est également l'ancien mot pour qualifier une action théâtrale.





**Photographie 25 Séance de travail dirigé.** Autonomie de l'acteur. Auteur: Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 245 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + séance de travail théâtral dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2007. N° de série : 11.



## **5. Une sorte de décalage praxique** **(Audition, novembre 2013)<sup>1119</sup>**

### **YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)**

Tu as utilisé un tissu. Puis tu l'as jeté et tu n'y es pas revenue. C'est-à-dire qu'en créant cette image initiale, tu sembles vouloir raconter quelque chose avec ce vêtement. C'est une fermeture. N'est-ce pas ? Cela semble comme une naissance.

### **EKATERINA KUZNETSOV**

Oui.

### **YUNUS DOĞAN**

Mais qu'est-ce que cela veut dire ? *[Ekaterina ne répond pas]* Après cela, tu es en relation avec quelque chose. Tu fais comme ça, comme ça. *[Il suggère le geste, pour lui rappeler ce qu'elle a fait]*.

### **EKATERINA KUZNETSOV**

Oui. Oui, oui.

### **YUNUS DOĞAN**

Qu'est-ce que c'est ? *[Ekaterina ne répond pas]* Et après, qu'est-ce que les sons que tu fais ? *[Ekaterina ne répond pas]* Quand tu rampes, vers où vas-tu ? Quand tu reviens, que s'est-il passé ? Et vers quoi vas-tu ? Quand tu te redresses avec la bouche ouverte, que se passe-t-il ? *[Ekaterina ne répond pas]* En réalité, je vois uniquement un corps qui souffre. Un corps torturé. Je ne vois pas le sujet de ton travail. Que voulais-tu raconter ?

---

<sup>1119</sup> Extrait de séance pratique tiré de : *CIF Audition*, 6 fichiers AVI, durée totale 75'34, Paris, 2013.

**EKATERINA KUZNETSOV**

En fait, c'est le début [d'un spectacle que j'ai joué]<sup>1120</sup>. C'est vraiment l'apparition. La cape, c'est parce que c'est une apparition dans le noir. Il y a un sujet qui vient et en fait, les premières lumières apparaissent comme ça. C'est juste... Les premières lumières, apparaissent à partir du moment où dans la musique, il y a des fouets et un drone qui fait des trucs comme ça. Après, il y a des parties qui sont liées. Par exemple, cette partie [*elle montre*] : c'est l'errance. L'errance. C'est la dépression du démon qui vole au-dessus de la terre, coupable.

**YUNUS DOĞAN**

Pourquoi ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Euh...

**YUNUS DOĞAN**

C'est un démon ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Oui. Sans but. Et il regarde, il n'y a plus rien qui l'intéresse. Et aussi, il a de la haine et des souvenirs. La dernière... [*Elle montre*] Le dernier geste, c'est le côté du souvenir.

En tout, normalement, cela dure cinquante minutes mais là, c'est juste une première partie, où il y a une présentation du premier état du démon. C'est un peu cela, dans la gestuelle.

**YUNUS DOĞAN**

Et que fais-tu avec le sol ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Le sol ?

**YUNUS DOĞAN**

---

<sup>1120</sup> « Démon » *Fragment 1*, d'après Mikhaïl Lermontov, mise en scène : Luc Fritsch, musique : Clément Benitah et Peter Memmer.

Oui, au début.

**EKATERINA KUZNETSOV**

C'est planer. C'est le plané.

**YUNUS DOĞAN**

Ensuite, est-ce que quelque chose te tire ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Euh...

**YUNUS DOĞAN**

Vers là-bas...

**EKATERINA KUZNETSOV**

Euh... [...] *[Elle montre un geste, pour demander s'il s'agit de celui-ci]*

**YUNUS DOĞAN**

Non ! Là-bas...

**EKATERINA KUZNETSOV**

Oui... *[Elle montre un autre geste]* [...]

**YUNUS DOĞAN**

Oui, oui !

**EKATERINA KUZNETSOV**

Bah, c'est... c'est le côté rapace du démon, en fait. [...]

**YUNUS DOĞAN**

Ah oui... Est-ce que tu veux dire « reptile » ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Oui.

**YUNUS DOĞAN**

Qu'est-ce que c'est ? Est-ce un démon-reptile ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Euh... oui... voilà, c'est ça...

**YUNUS DOĞAN**

Donc tu fais un spectacle sur un démon reptile ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Oui. C'est « Le Démon », de Lermontov<sup>1121</sup>.

**YUNUS DOĞAN**

Ah bon ? D'accord ! Mais que raconte Lermontov, dans « Le Démon » ?

**EKATERINA KUZNETSOV**

Euh... bah... Après ça, en fait, le démon survole les montagnes du Caucase, et... Il y a le château dans la montagne. Il y a Tamara. C'est une apparition de Tamara. D'une beauté qui n'existait jamais sur terre. Et en fait, il tombe sous une illusion, il tombe amoureux d'elle. Et cela le réveille de cet état négatif. Il commence à croire lui-même qu'il peut aimer, qu'il peut changer... et ça va jusqu'à... enfin... En cours de route, elle se prépare à se marier. Le fiancé, il est mort sous les balles des montagnards et elle se trouve jeune veuve. Et elle sent qu'il y a un esprit qui la guette. Elle sent que ce n'est pas sain mais elle a des palpitations et elle sent que c'est un esprit malsain. Et elle est sous influence, elle tombe amoureuse aussi. Elle prie son père de la laisser partir dans un cloître et le démon, il arrive à franchir les murs du cloître. Et ça va jusqu'à un grand moment d'amour qui promet tout, tout, tout à elle, qui change jamais. Elle dit : « Oui, je suis à toi, à condition que tu me promettes de ne plus faire mal ». Et il donne sa promesse et il y a un baiser, dans lequel elle s'échappe mais il tient le vide, parce qu'à la fin, il y a un dernier tableau où il y a l'ange qui l'amène dans les cieux en disant qu'elle a passé sa

---

<sup>1121</sup> Voir Mikhaïl Lermontov, « Le Démon », in *Œuvres*, Stock, 1904, pp. 331-355

dernière épreuve et qu'elle appartient... enfin, son âme ne peut pas lui appartenir, donc il reste avec rien, à la fin<sup>1122</sup>.

## YUNUS DOĞAN

Pourquoi as-tu choisi Lermontov ?

## EKATERINA KUZNETSOV

Bah, au départ, c'est parce que j'étais beaucoup inspirée par des tableaux de Vrubel, un peintre russe du début du dernier siècle<sup>1123</sup>. C'est des tableaux... donc des corps... Enfin, ça m'a aidée à travailler un peu le corps dans ce sens qu'ils m'ont inspiré. Et après, c'est sur tout ce que... Là, j'ai fait une narration comme ça mais quand on a fait l'analyse de l'œuvre, tout ce que j'ai découvert que je ne veux pas voir. Que donc, le metteur en scène, il a... Il a présenté pour qu'on puisse comprendre comment... développer... comment... dire... de... Les choses, voilà... d'une... peut être comme une... euh...

## YUNUS DOĞAN

Ce n'est pas grave. [...]

---

<sup>1122</sup> Le récit d'Ekaterina ne correspond pas exactement au poème dramatique de Lermontov mais semble être plutôt un résumé du spectacle inspiré par le texte du poète russe et dans lequel celle-ci a joué. À titre indicatif, nous donnons ici notre propre résumé de l'œuvre.

Un ange déchu devenu démon erre au-dessus de la terre en regrettant le temps précédant son bannissement. Son parcours le conduit au-dessus des montagnes du Caucase et des vallées de la Géorgie, reflet parfait de la création divine. C'est alors qu'il survole le château de Gurdal, père de la princesse Tamara, qui célèbre ses noces avec le jeune roi de Cinodal. Cette dernière, telle un ange terrestre, captive le démon au point que le sentiment que la vision de la jeune femme déclenche en lui, lui rappelle vivement son amour pour son créateur et qu'il souhaite oublier sa révolte. Dans le même temps, le promis, pressé d'arriver au château de sa fiancée avec sa riche caravane, néglige de prier dans une chapelle et est attaqué par un groupe de Géorgiens. Blessé mortellement, il expire en arrivant au château de Gurdal. Veuve avant d'être mariée, Tamara est accablée de douleur. C'est alors que le démon commence à lui apparaître en songe et tâche de la reconforter. Agitée par des sentiments contradictoires d'effroi et de désir, Tamara supplie son père de l'envoyer au couvent pour la protéger. Pourtant, Tamara est toujours habitée par la pensée du démon. Jusqu'au jour où ce dernier choisit de se manifester à elle, bravant les limites sacrées du couvent ainsi que l'ange-gardien de la belle, qu'il chasse. Un dialogue entre Tamara, qui reconnaît la figure hantant ses nuits et le démon s'ensuit, dans lequel celui-ci avoue son amour et lui fait un serment pour l'éternité. Tamara, d'abord effrayée, finit par céder au démon qu'elle le laisse l'embrasser dans une étreinte qui la consume littéralement, puisqu'elle en meurt dans un cri terrible. Par la suite, on voit Tamara couchée dans son cercueil, autour duquel sa famille se désole avec force. Elle est enterrée dans une chapelle familiale, au sommet des roches du Kazbek, tandis que son âme est emportée par un ange céleste vers le paradis, auquel elle était destinée dès avant sa naissance. Celui-ci rejette le démon condamné éternellement aux souffrances de l'enfer. Finalement, il ne reste plus sur la montagne que le sépulcre en ruines de la famille de Gurdal, au milieu des glaces.

<sup>1123</sup> Voir notamment Petr K. Suzdalev, *Vrubel and Lermontov*, Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1980, Moscou.

## **EKATERINA KUZNETSOV**

Enfin, je veux dire qu'on était vraiment, consciemment, partis sur le démon... Le personnage, tel qu'il était... [...] Donc c'est vrai qu'on a beaucoup discuté sur ce démon qui était beaucoup... À un moment donné, on est arrivés à l'aimer, en fait. Il était très humanisé. Donc en fait, on a travaillé sur ce côté-là. Où en fait... Qu'est-ce que c'était ?

Pour Tamara, on a trouvé toutes les images de l'eau. Donc on a dit : son essence, c'est l'eau. Donc à la fin, quand le démon l'enlace, elle coule comme l'eau. Ce type de choses, en fait.

## **YUNUS DOĞAN**

Mais lorsque je t'entends, il y a un décalage. [...] Tu sembles dire : « Je suis une jeune femme, je tombe amoureuse d'un démon. Il me fait souffrir. Mais à un moment, peut-être qu'il peut m'aimer. Pourtant je l'aime, le démon... » Personnellement, j'entends cela. Et il s'agit d'un allègement de l'idée de Lermontov. Je pense que s'il pouvait être avec nous, il rediscuterait avec toi sur le contenu. Bref. [...]

Cette question mise à part, ici, nous voyons seulement un corps souffrir. Un corps. Les genoux. Le mouvement... [...] Toutes les filles qui se présentent ici font la même chose : se jeter par terre, rouler, etc. Mais que l'on me permette de demander : d'où cela vient-il ? Qui leur a appris ? Quand ? Qui est à l'origine de ces mouvements ? Tous les acteurs ici font les mêmes choses pour raconter des choses différentes. Puis ici, par exemple, on découvre qu'il y a en réalité, l'histoire de Lermontov, « Le Démon », qu'il y a un récit, une dramaturgie. Mais moi, public, je ne vois pas tout cela. Qu'est-ce que ce décalage ?

## Planche 18 Etapes de l'audition d'Ekaterina Kuznetsov



Adresse au jury :  
L'actrice explique ce que sera sa présentation

Démarrage :  
La cape noire

Présentation :  
Le rejet de la cape noire



Présentation :  
L'apparition du démon

Présentation :  
Le démon plane au dessus des montagnes du Caucase

Présentation :  
Le «côté rapace du démon»



Présentation :  
L'actrice rampe vers le fond

Présentation :  
L'actrice fait des sons du type «shhhhhhhh»

Présentation :  
L'errance du démon condamné



**Photographie 26 Séance de travail dirigé.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 815 photogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011. N° de série : 09.



## 6. Tenter de formuler ce qui échappe (1<sup>er</sup> février 2012)<sup>1124</sup>

MARC-ANDRÉ LACAZE

Ce qui me frappe toujours, c'est à quel point on ne sait pas ce que l'on est en train de cerner et quels sont les problèmes qui se posent dans le travail pratique. Souvent, par exemple, quand on demande aux comédiens d'exprimer par des mots les problèmes qu'ils ont rencontrés suite à un exercice, ils sont incapables de les formuler.

On dirait qu'on est face à un désert et que, par exemple, les apports de Stanislavski dans le domaine de l'art dramatique n'existent pas. Même quand on a lu *La Formation de l'acteur*<sup>1125</sup>, quand on est dans l'action, dans la performance, l'exécution du travail, quand on a des objectifs qu'on se fixe – et même si on n'y arrive pas tout à fait –, les acteurs ont du mal à formuler la nature même des problèmes qu'ils ont à résoudre.

On a l'impression de perdre un temps considérable, face à cette sorte de désert historique, qui nécessiterait de réinventer tout ce qui nous a précédé. C'est un peu comme si, aujourd'hui, alors qu'on utilise quotidiennement des ordinateurs et des portables, on disait : « il faut inventer l'électricité ». Évidemment, cela ne nous viendrait pas à l'esprit, parce que nous savons qu'elle existe déjà. Hors, pour le théâtre, dans les phénomènes vivants qu'engendre la création, tout le potentiel des traditions qui nous ont été livrées, finalement, ne se concrétise pas.

La question que je me pose : comment faire pour permettre cette concrétisation de l'histoire au moment présent où on la réinvente ? Comment le vis-tu, toi ?

---

<sup>1124</sup> Tiré de : *Ce qui me frappe toujours dans le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 01/02/2012.

<sup>1125</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris, 1963.

## **YUNUS DOĞAN**

Si je comprends bien ce que tu dis : le problème est que les acteurs ne prennent pas conscience de ce qui a été fait par les autres avant eux, concernant leur métier, leurs questions.

## **MARC-ANDRÉ LACAZE**

L'artisanat, même...

## **YUNUS DOĞAN**

Et même si nous leur présentons des ouvrages de référence, qui ont déjà traité les questions qu'ils pourraient avoir sans pourtant parvenir à les formuler [...], les acteurs après avoir lu, reviennent à la pratique avec une idée très différente de ce qui est écrit. Sur le papier, cela paraît clair comme le jour et la nuit. Mais dans la réalité des pratiques, cela devient tout autre chose.

## **MARC-ANDRÉ LACAZE**

Oui, absolument. [...] Il y a une part de hasard important dans le travail artistique mais qui n'a rien à voir avec le n'importe quoi. C'est quelque chose qu'il faut apprendre à vivre d'une façon simple.

L'art est quelque chose qui nous est donné par le monde, par les autres, qu'il faut accueillir avec un certain enthousiasme. Il y a des aspects du travail qui obligent à ne pas se poser de questions : il faut agir dans la seconde. Il me semble que cela rejoint certaines conditions objectives que l'on retrouve dans la vie [...], lorsqu'il y a une confrontation entre l'imprévu et la contemplation, une sorte de vérité de la vie se produit. Et le travail artistique, la performance du danseur, du chanteur, du musicien, se situent à ce carrefour-là, d'où surgit cette vérité. Savoir formuler les problèmes concrets que l'on rencontre dans le travail est essentiel [...].

On a besoin de parler de certaines difficultés pour les partager avec les autres ; trouver des attitudes, des stratégies pour les dépasser et ne pas avoir, sans arrêt, à y revenir comme si on recommençait à zéro, à chaque fois que les répétitions commencent. Il ne faut pas perdre son temps à réexaminer les questions déjà traitées. Sinon, cela signifie que ni les lectures ni l'expérience de la vie, ne servent à quoi que ce soit.

## **YUNUS DOĞAN**

La même chose frappe notre travail. Non seulement par rapport aux acteurs qui se forment avec nous mais aussi, par rapport aux personnalités que nous rencontrons dans le milieu intellectuel et artistique. Après tout ce qui a été écrit ou posé comme problème au niveau de la pratique, [...] les grandes théories, les grandes méthodes et courants de pensée restent étouffés ou connus uniquement des spécialistes. Ce sont devenu des idées ou même des tabous, dans un certain sens.

Ce que je vais dire est très personnel et peut-être un peu oriental. Je pense qu'il y a deux problèmes principaux : l'individualisme d'une part, la consommation d'autre part. [...] En Occident, après qu'une œuvre ait été réalisée ou écrite, elle semble n'avoir plus aucune valeur que celle du passé, d'une certaine manière : c'est-à-dire qu'elle reste comme une marque de l'état d'un individu donné, dans un temps et un lieu donnés. Il me semble que c'est avant tout cela, la consommation première. En conséquence, par exemple, [...] lorsqu'on parle de lois pour la structuration du jeu au théâtre, les acteurs disent souvent : « Je me sens limité, cadré, etc. Je ne me sens pas libre. » Car ce positionnement consommatoire se transforme dans la pratique artistique en une question de liberté individuelle par rapport au monde. Pour moi, tout le problème se situe là, au théâtre. Finalement, l'on pense que Stanislavski, c'est déjà fait.

## **MARC-ANDRÉ LACAZE**

Parce que cela n'existe pas, ou parce que cela a été fait différemment ?

## **YUNUS DOĞAN**

En réalité, chacun interprète la chose comme il le veut. D'ailleurs, le travail de Stanislavski lui-même est également une réaction individuelle par rapport à une intuition personnelle, suite à un constat, vis-à-vis de la réalité du monde du théâtre dans la Russie du début du XX<sup>e</sup> siècle. Avant Stanislavski, on peut dire qu'il n'existait aucun cadre. C'est ainsi qu'il n'a pu s'appuyer que sur ses références personnelles et sur ce qu'il avait vu, pour tenter d'améliorer les choses.

## **MARC-ANDRÉ LACAZE**

C'est intéressant, ce que tu dis [...]. J'ai tellement intégré que l'individualisme fait partie de notre société occidentale, que je ne vois plus le côté négatif de celui-ci, tellement je l'ai intégré à ma vie et à ma pensée. Je pense que c'est un peu la même chose pour la société de consommation dont tu parlais. Elle est tellement omniprésente qu'on finit par ne plus voir ses

impacts sur le travail artistique quotidien. Or tu as raison de soulever cette question, je ne peux qu'adhérer à ton discours.

L'individualisme et la société de consommation, ne sont pas des thématiques qui me viennent à l'esprit naturellement pour traiter ce problème. En revanche, ce qui m'apparaît être plus problématique tient à la langue qui nous sert de moyen de communication : en l'occurrence, ici, la langue française.

Quand on parle, les mots sont rarement des actes. Or, dans le travail théâtral, on s'emploie à ce que les mots, les paroles, se matérialisent. Et ce grâce à l'espace, à la voix, au corps. Les paroles deviennent des choses, des matériaux.

L'enjeu consiste à transformer un concept, un sentiment, une sensation en une réalité objective matérialisée et visible sur la scène. C'est une des merveilles de l'art, de pouvoir accomplir cette métamorphose. Le plateau est un sanctuaire où il est possible de s'exercer à réaliser ce miracle. Un son se transforme en une chose. Et cette chose, je la vois de mes propres yeux. Lorsqu'on quitte l'expérience de la scène pour en discuter, c'est comme si on abandonnait tout ce que je viens de dire, pour se fondre dans un autre monde où tout d'un coup, le langage change de nature et n'est plus ce qu'il était dans la pratique artistique.

Dans l'existence quotidienne, les paroles deviennent évanescences, sans consistance aucune. Donc l'être humain se dédouble, il devient quelqu'un d'autre. Et ce quelqu'un d'autre, tu me dis : c'est l'individu qui reprend le dessus ; l'individu, l'individualisme, la société de consommation. Alors que dans l'action artistique, on cherche à donner du poids aux mots, dans l'existence de chaque jour, le langage perd de sa force, la cohésion entre la spiritualité et la matérialité s'estompe.

## **YUNUS DOĞAN**

[...] Lorsque qu'un acteur entre dans un travail individuel ou collectif, il vit une expérience. Mais cette expérience ne se transpose pas dans sa vie propre [...]. Il considère que ce moment n'appartient pas véritablement à sa vie, mais qu'il représente, en quelque sorte, une cristallisation de la vie. Dans son travail, il semble rechercher d'abord ce moment de manifestation artistique – ce qu'on appelle couramment « la grâce ».

La perception de ce moment est très individuelle, parce qu'elle ne répond à aucun critère objectif. L'esthétique est liée à l'émotion, au fait d'aimer, de ne pas aimer une chose. Ainsi, même si les artistes cherchent des lois d'harmonie dans leur œuvre, finalement et puisqu'ils sont en quête de ces instants de cristallisation émotionnels, le théâtre reste souvent au niveau des sensations. Mais les sensations, comme l'émotion, sont très incontrôlables. Et nous savons que le vivre n'est pas ce qui détermine notre condition humaine. Il existe des lois, une éthique, qui contrôlent ces émotions. Et je crois profondément, personnellement, que c'est le contrôle des émotions grâce à l'éthique, qui fonde l'art, quel qu'il soit.

[...] Il y a tellement de pensées, tellement de recherches qui ont été déjà établies à ce sujet... J'aimerais pouvoir dire à tous ces acteurs qui ne savent pas formuler leurs difficultés, leur travail: pourquoi recherchez-vous des choses qui sont déjà dites ? Vous vous dispersez et vous n'êtes pas capables de retrouver un centième de ce que les autres ont découvert avant vous. Le plus grand problème se situe là : les gens sont devenus en réalité communs, anonymes. En croyant qu'ils étaient eux-mêmes, ils sont devenus anonymes.

### **MARC-ANDRÉ LACAZE**

On peut aboutir ici à des contradictions : tu dis que les gens sont devenus communs. Alors que tout à l'heure, on disait qu'ils étaient des individus. Et moi, je leur reprocherais de ne pas être des individus.

### **YUNUS DOĞAN**

Exactement ! Je suis d'accord ! Car l'un des plus grands problèmes de l'individualisme, est qu'il détruit l'individu véritable. L'un des plus grands problèmes de la consommation, est qu'elle détruit les besoins nécessaires personnels de l'être humain. [...] Je suis tout à fait d'accord avec toi. [...] Et le théâtre est le reflet, depuis des siècles, de ce « vidage » de l'individu, par rapport à lui-même et à ses besoins. Et lorsque nous disons à un acteur : « Il y a des gens qui ont pensé à ta place, tu as le choix, suis une ligne... », ils rejettent cette idée. [...]

### **MARC-ANDRÉ LACAZE**

Ce qui peut apparaître différent de l'extérieur, sur le plan de l'abstraction ou sur le plan d'un discours théorique *a priori* ne l'est plus forcément, dès qu'on explore la pratique. Et pourtant, on l'exprime avec des mots différents.

Une « vérité » de l'expérience et du vécu existe. L'art théâtral s'apparente à une science expérimentale. Et dire cela n'est pas à prendre comme une métaphore. Le terme « expérimental » n'a pas ici un sens poétique, voire utopique. C'est plutôt l'idée que se teste *in vivo* l'expérience de la vie, à une échelle tout à fait modeste, avec des problèmes d'une incroyable « pauvreté », au sens de Grotowski.

Mais dans cette rencontre avec le réel, on transcende les différences qui pourraient être d'ordre culturel, linguistique, théorique. Il y a donc une sorte de vérification expérimentale du dire par le faire. Si on n'opère pas ce contrôle, on reste sur des différences de principes ou des différences artificielles, on entretient des antagonismes culturels factices entre les pays, entre les religions, entre les nations. Et ce parce qu'on enferme la vie dans des schémas, dans des catégories stéréotypées.

On perd alors l'essence même de la vie, le caractère universel de l'être humain, que le théâtre nous oblige peut-être à prendre en considération, comme une sorte de mauvaise conscience. Le rituel théâtral oblige l'artiste à se confronter à des faits et à des données archaïques contenues dans le processus de création ou de recréation de la vie.

## YUNUS DOĞAN

Qu'est-ce que la science, qu'est-ce que la vie, dans ce sens ? Cela me fait penser à un poème du XIII<sup>e</sup> siècle, qui dit :

*La science, c'est connaître la science  
La science, c'est connaître soi-même  
Si tu ne connais pas toi-même,  
À quoi bon connaître la science ?<sup>1126</sup>*

---

<sup>1126</sup> Yunus Emre (poète turc, 1240 ?-1321 ?). Texte original : *İlim ilim bilmektir / İlim kendin bilmektir / Sen kendin bilmezsen / Ya nice okumaktır.*



**Photographie 27 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 389 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation finale de travaux dir. Ali Ihsan Kaleci – Göreme (Ürgüp, Nevşehir - Turquie), Eglise de Kadir Durmuş, 19 septembre 2006. N° de série : 09.

## **7. Un besoin d'une autre manière de voir le monde (15 décembre 2009)<sup>1127</sup>**

### **MÉIR SPIELMAN (FORMATRICE)**

Nous avons une question importante et je souhaiterais aujourd'hui la partager avec vous. Qu'est-ce que la pratique ? Qu'est-ce que l'action et qu'est-ce que la pensée ? Qu'est-ce que la pensée du théâtre et qu'est-ce que la pratique du théâtre ?

### **NATHALIE LÉPINE**

Si j'imaginais un interlocuteur X en face de nous aujourd'hui, il répondrait sûrement par rapport à une explication du contexte, de la période, de l'auteur, de l'époque, etc. Mais cela resterait comme ce que l'on voit dans un travail de scènes, où le metteur en scène fait une explication sur le texte. Une pensée dénuée de ce type de références contingentes par rapport au théâtre, je ne pense pas qu'il y en ait énormément. C'est-à-dire une pensée qui serait construite par rapport à la nature du théâtre. Et ce genre d'explications limite énormément le potentiel du travail, ou limite tout, finalement : à la fois la pratique, à la fois l'action et à la fois la pensée.

### **CAROLINE CORTÈS**

Personnellement, j'ai rencontré beaucoup de gens qui affichent une pensée, qui font des théories sur le théâtre, mais qui n'ont pas la pratique. Et cela ne correspond pas du tout, en fait. Lorsqu'on voit le résultat et l'action, cela n'a rien à voir avec les discours.

### **MÉIR SPIELMAN**

Alors, pouvons-nous définir le mot « pensée » ? – car je crois que vous ne parlez pas de la même chose.

---

<sup>1127</sup> Extrait de séance tiré de : *Il y a une question importante*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/12/2009.



### **CAROLINE CORTÈS**

Il ne faut peut-être pas confondre les mots « discours » et « pensée ».

### **YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)**

Avant cela, je crois que, de notre point de vue d'artistes, il nous faut même redéfinir ensemble le mot « théorie », se mettre d'accord sur ce dont on parle. Car la théorie n'est pas la pensée. Tu dis que ces gens font beaucoup de théories sur le théâtre mais que leur action ne correspond pas à ce qu'ils disent. La théorie se trouve à l'intérieur et est postérieure à l'action, en principe. Or, la pensée dépasse cette question de la temporalité. Aujourd'hui, le statut de la théorie également est bafoué, par rapport à ce que tu dis.

### **NATHALIE LÉPINE**

Cela me fait penser à l'idée de concept. Le mot « concept » est également énormément à la mode.

### **MÉIR SPIELMAN**

Nous y reviendrons. Mais Caroline n'a pas fini ce qu'elle voulait dire.

### **CAROLINE CORTÈS**

Dans l'idéal, il faudrait que les deux s'accompagnent : que la pensée alimente l'action et que l'action alimente aussi la pensée.

### **ANAÏS GUÉRIN**

Moi, je pense que le problème est que souvent, la théorie sert de faire-valoir à l'action. C'est quelque chose qui précède l'action et qui ne découle pas de l'action. Elle n'est pas basée sur la pratique mais elle cherche à orienter la pratique, avant que celle-ci n'existe. Alors que pour moi, c'est la pratique qui doit venir d'abord. La démarche doit être empirique.

### **MÉIR SPIELMAN**

Là, justement, tu entres dans le domaine des concepts. Que voulais-tu dire à ce sujet, Nathalie ?

## **NATHALIE LÉPINE**

J'ai l'impression qu'il n'y a plus de théorie sur le théâtre, aujourd'hui mais que chaque spectacle a pour objet de soulever *a priori* l'idée d'un concept.

## **MÉIR SPIELMAN**

Qu'entends-tu par « concept » ?

## **NATHALIE LÉPINE**

En utilisant ce terme, je fais un pont avec les arts visuels, les arts plastiques – où toutes les démarches artistiques, à présent, ont pour base un concept : même si la pratique, c'est-à-dire ce que l'on voit, est presque inopérante par rapport au concept, la validation de l'œuvre se trouve dedans. Et souvent, dans les spectacles actuels, l'on a un programme avec une explication qui défend un concept par rapport au travail.

## **YUNUS DOĞAN**

[...] Tandis que l'œuvre est suivie d'une pensée. Mais s'il n'y a pas la pensée parce qu'il n'y a pas l'œuvre, il n'y a rien. Le concept doit venir à partir de ce que l'on voit, de manière concrète. Or, vous dites qu'aujourd'hui, l'on observe l'inverse au théâtre : ce sont les concepts qui dicteraient l'action.

Ainsi, l'on peut affirmer qu'aujourd'hui, en quelque sorte, il y a une anomalie liée au concept. Ce n'est pas le mot mais c'est ce que l'on a fait de ce mot, qui pose problème. Et de la même manière, la théorie nous pose problème. Pourtant, nous savons qu'elle est vitale : s'il n'y a pas de théorie, il n'y a pas d'action. Or, le concept, puisqu'il désigne étymologiquement ce qui est « amené » ensemble et qu'il est en une certaine manière synonyme de « synthèse », doit être supérieur à la théorie – qui désigne le fait de voir une chose de l'intérieur d'elle-même. Mais ce n'est pas le cas au théâtre, actuellement. L'on se trouve, en tant que praticiens, dans la confusion la plus totale. L'on pourrait dire qu'il s'agit d'une problématique tout à fait moderne mais, en réalité, c'est la marche dialectique de l'histoire telle qu'on la conçoit qui conduit ce processus.

## **DESPINA MOSCHONAS**

Cela me fait drôle, parce que nous avons commencé à parler de la pensée et de l'action, mais nous parlons maintenant de concept et de théorie. Cela me fait bizarre que l'on parle ainsi, alors que nous ne parvenons même pas à saisir de manière claire comment concevoir la pensée.

## **YUNUS DOĞAN**

C'est la pratique qui nous fait penser ainsi. Lorsqu'on parle de ces choses, l'on évoque généralement ce que les autres font, de l'extérieur. De ce fait, l'on ne se situe pas dans la théorie, dans le concept, parce qu'on parle de la manière dont la pratique est nommée. Il y a un mur entre la théorie et l'action, dans ce sens. On ne conçoit même pas la pensée comme un point à considérer vis-à-vis de la pratique et par ceux qui la font. Je comprends que cela te choque.

La pensée est posée comme fondamentalement en dehors de la pratique. Comme l'histoire. Comme la théorie. Ainsi, lorsqu'on parle de la pensée du théâtre, l'on parle d'une pensée liée au théâtre, cela est vrai, mais pas aux pratiques, qui se transforment.

En Occident, il me semble que l'on a séparé ces deux univers et que l'on a érigé des montagnes entre les deux. Du côté des artistes, des acteurs, l'on a pris la pratique de manière si importante que la relation entre pensée et pratique a fini par être totalement rationalisée.

C'est pour cela que vous constatez combien les théories de l'art fonctionnent par rejet. Par exemple et pour résumer les choses grossièrement, contre le réalisme est né le surréalisme. Puis viennent le structuralisme, l'absurde, le néo-réalisme, le postmodernisme, etc. Aujourd'hui, c'est encore autre chose. Et si l'on revient en arrière, le réalisme lui-même est né en opposition au romantisme. Le romantisme est né contre le classicisme. Le classicisme est né contre l'esprit baroque, etc. Toute chose semble rejeter ce qui la précède. Et dès qu'un phénomène est dépassé, l'on considère qu'il ne fait plus partie de l'art mais de l'histoire de l'art. Cela paraît enfantin dit ainsi, mais c'est la vérité.

D'un autre côté, la pratique, pour les acteurs, est devenue tellement primordiale, qu'à un moment, ils oublient d'où elle vient et son rapport avec ce dont elle vient. Et les acteurs ne se questionnent pas ou peu là-dessus.

## **ANAÏS GUÉRIN**

Il est vrai qu'il n'y a pas de continuité et cela ne se limite pas au théâtre d'ailleurs, ni à notre relation personnelle avec notre métier. C'est comme si l'on avait perpétuellement le besoin et même le devoir de reconstruire tout ce qui a été fait avant nous.

## **YUNUS DOĞAN**

Oui. L'on fonctionne selon un système d'oppositions. C'est pour cela que les gens ne se reconnaissent plus dans l'histoire – par exemple, l'histoire du théâtre telle qu'elle est enseignée.

[...] Si l'on revient à notre travail, cela vous pousse à avoir une réflexion différente, par rapport à ce que vous faites. C'est la plus grande lutte. Il faut simplement étudier une autre manière de voir le monde.

## **ANAÏS GUÉRIN**

Tout ce que tu as soulevé, ce sont des choses que je pense profondément. Mais en moi, il y a quelque chose de cassé. Comment traduire cela ?

## **YUNUS DOĞAN**

C'est justement cette question qui est problématique.

**Tableau C - Origines sociales des participants à la conversation du 15 décembre 2009**

<i>Nom</i>	<i>Sexe</i>	<i>Age</i>	<i>Profession</i>	<i>Niveau de diplôme</i>	<i>Professions des parents</i>	<i>Nationalité</i>	<i>École de théâtre</i>	<i>Durée de la formation initiale</i>
Yunus Doğan	M	47	Metteur en scène	Master (Théâtre)	Femme au foyer / Dirigeant d'entreprise	Turque	Université d'Ankara	5
Nathalie Lépine	F	45	Comédienne	Licence (Lettres Modernes)	Hôteliers	Française	École du Passage	2
Caroline Cortès	F	37	Échassière	Baccalauréat	Femme au foyer / Cheminot	Franco-espagnole	Aucune	0
Anaïs Guérin	F	32	Jongleuse	Baccalauréat	Instituteur / Femme au foyer	Française	Aucune	0
Despina Moschonas	F	35	Échassière	Diplôme du Conservatoire d'Athènes (Théâtre)	Professeur de littérature / Femme au foyer	Grecque	Conservatoire d'Athènes	3
Jean Abitbol	M	44	Acteur	Licence (Théâtre)	Femme au foyer / Chef d'entreprise	Française	Université Paris 8	3
Flora Sullivan	F	34	Actrice	Master (Mathématiques)	Chef d'entreprise / Comptable	Française	École du Passage	3
Nathalie Leroux	F	34	Actrice	Licence (Lettres Modernes)	Instituteur/ Institutrice	Française	Aucune	0
Charlotte Garanger	F	35	Échassière	Baccalauréat	Ouvrier dans l'électronique / Femme au foyer	Française	Aucune	0
Benoît Brémart	M	32	Acteur	Licence (Sociologie)	Cuisinier / Institutrice	Française	École des Enfants Terribles	3
Burcu Şahin	F	27	Actrice	Licence (Théâtre)	Musicien / Infirmière	Turque	Université d'Ankara	3



**Photographie 28 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 234 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 22 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : différentes séances pédagogiques (travail physique et théâtral), dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, août 2013.

## 8. Journal de Céline Lesage (02 juillet 2013)<sup>1128</sup>

Il existe dans l'univers, comme dans toute chose, des principes qui échappent à notre perception mais qui permettent, si on les intègre à notre compréhension du monde, d'en avoir une vision plus claire. Par exemple, la conscience que le temps n'existe pas comme un flux en trois temps (passé, présent, futur) mais comme la succession infinie d'instants. Ou encore, la force d'expansion de l'espace. Ou encore, la dilatation continue de l'espace-temps.

Dans notre travail d'aujourd'hui, c'est un point qui me paraît totalement capital.

[...] Le matin, nous avons lu un texte soufi<sup>1129</sup>. Il parle des univers et de la manifestation de la vérité absolue dans les univers. Puis il parle de la distinction entre l'unité et la dualité, qui se manifestent dans les univers. Notre formateur a tissé des liens entre ce texte et une série d'émissions sur la physique, concernant la mesure du temps, de l'espace et sur les univers. En réalité, cette émission m'a permis de mieux saisir, de comprendre d'une manière plus concrète et de nourrir avec des images, la pensée exprimée dans ce texte philosophique.

[...] En réalité, même selon les lois de la physique, le temps n'existe pas comme un écoulement fluide, mais comme une succession infinie d'instants. Ce qu'ils appellent « la flèche du temps » n'existe pas. Comme le disait Héraclite : « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». De la même manière, je n'existe pas comme la continuité de moi-même. Mais nous avons l'illusion que le temps s'écoule et que nous existons dans une continuité. Et c'est vrai aussi, dans un sens.

---

<sup>1128</sup> Tiré de : Journal de bord, 02 juillet 2013.

<sup>1129</sup> Il s'agissait d'un extrait d'un texte intitulé « L'unité de l'existence » et dont l'un des formateurs a traduit un passage aux stagiaires.

Bref. Quel rapport avec notre travail ? Quel rapport avec le théâtre ? On peut voir le lien direct, lorsqu'on pense à la séance que nous avons faite cet après-midi.

L'après-midi, nous sommes entrés dans la salle pour travailler sur la marche [...]. Notre formateur a choisi une musique lente [...] et avec Ekarina, il a commencé le travail. Mais dès les premiers instants, un problème s'est posé : Ekaterina ne faisait pas comme il lui montrait. Le problème venait surtout de l'élan qu'elle ne prenait pas, lorsqu'elle entrait dans la posture initiale. Par la suite, ce problème se multipliait, à chaque pas qu'elle faisait. Le formateur a alors choisi de focaliser son attention sur la question de l'élan, lorsqu'on entre dans la posture. Il a donné l'image d'une balançoire et a fait travailler Ekaterina sur un balancement du corps, de l'arrière vers l'avant, d'un pied sur l'autre pied, pour entrer dans la posture initiale de la marche. Mais là encore, cela ne fonctionnait pas, car Ekaterina continuait à contrôler l'élan, au lieu de le prendre. Il m'a invitée à les rejoindre. Nous avons travaillé à trois, deux personnes poussant celle qui était au milieu, pour donner l'élan, comme pour une balançoire. Puis il a développé encore le travail, en proposant un bâton, un objet qui permettait de mieux cadrer le corps, dans l'élan. C'est-à-dire que l'effet donné par deux personnes poussant de l'avant vers l'arrière le corps de l'autre, était contenu dans le bâton. Le travail était d'abord de l'arrière vers l'avant, puis le formateur a compliqué la consigne, en proposant une rotation, qui faisait qu'on passait de l'arrière vers l'avant et de la face vers le dos. Cela a compliqué nettement les choses – en tout cas pour moi. Je ne parvenais pas à contrôler mon corps. C'est une question de musculature, certainement, mais aussi, je l'avoue, de peur de tomber. Lorsqu'il nous a demandé de travailler là-dessus les yeux fermés, par exemple, je me suis rendue compte à quel point j'étais faible et peureuse. Même si je saisis les principes de l'élan, mon corps ne parvient pas à les exécuter, à cause de ces problèmes. Puis il a invité Gabriel à nous rejoindre dans l'espace. Nous avons continué à exécuter ce travail tous les trois. Il nous a ensuite demandé de travailler avec le bâton dans une posture de combat. L'élan du corps était encore plus difficile à contrôler pour moi. Mais j'ai vu que la proposition du formateur était très juste, par rapport à cette nécessité de travailler dans l'élan.

À présent, si je reviens à la question du temps, il me semble que l'un des points les plus subtils dans ce travail apparaît ici. Dans l'élan, on a l'impression qu'il s'agit d'une action se déroulant dans la fluidité – et c'est effectivement le cas, dans un sens : cela doit être ainsi, faute de quoi l'élan n'apparaîtrait pas. Mais si l'on pense, comme dans la séance du matin dans le



bureau, qu'il s'agit d'une succession imperceptible d'instants multiples, les données sont légèrement modifiées. La subtilité se situe là, à mon avis : si je prends conscience trop fortement de cette succession, je l'annule et j'arrête l'élan en voulant contrôler cela. Même dans un ralenti, on voit une densification de l'espace-temps mais pas une succession d'arrêts. Il ne s'agit donc pas de contrôler ou de décomposer le temps (c'est impossible !) mais d'avoir conscience que l'on est dans l'illusion. Et si je ne tiens absolument pas compte de cette réalité, je m'emporte et mets mon corps et l'équilibre du groupe en danger, car je ne me contrôle plus du tout.

D'un autre côté, le fait d'avoir travaillé les yeux fermés, d'une part et avec le bâton, d'autre part, m'a permis de saisir deux autres points importants : ce phénomène se déroule à la fois de manière visible (extérieure, apparente) et invisible (interne, cachée). Les yeux fermés, j'ai d'avantage conscience des problèmes internes, liés au contrôle de mon corps de l'intérieur de moi-même. Les yeux ouverts, avec l'élan du bâton en posture d'attaque, j'ai d'avantage conscience des problématiques externes, liées à la force de l'élan et à sa mesure.

Lorsque nous travaillons sur la structure, en réalité, c'est le même problème qui apparaît. Nous l'exécutons toujours comme une succession d'instants – et parfois, nous nous arrêtons, même. Nous ne l'exécutons pas avec un élan. L'élan devrait être continu. Il ne s'arrête pas parce que nous sommes arrivés au bout de l'action : c'est le mécanisme de la balançoire, que le formateur nous a fait redécouvrir cet après-midi et que nous pourrions également concevoir comme une expansion et compension, lorsqu'on parle des mécanismes internes dans la structure et même dans notre corps.

Et si j'allais plus loin, je dirais que cette idée peut me permettre de rejoindre la question de mon positionnement d'actrice à l'intérieur du théâtre et de son déploiement dans l'histoire. Avant, je pensais toujours que l'histoire du théâtre, c'était cette succession d'événements esthétiques et de courants, qui nous avaient conduits à pratiquer notre art comme on le fait aujourd'hui. Je me considérais seulement comme une héritière. Et c'était un cheminement qui menait directement à la construction de mon identité en tant qu'actrice d'aujourd'hui.

Mais je n'en suis plus tout à fait sûre à présent. Parce que, d'une certaine manière, quand je vis ces mécanismes internes liés au fonctionnement d'un temps qui n'existe pas dans une direction unique mais dans une expansion infinie d'instants, alors moi aussi, à la fois dans mon existence intime et dans mon existence dans le théâtre, je suis un de ces instants, je les vis et ils

me vivent – d’une manière imbriquée et comme une respiration. Cela revient à dire, dans un sens, que l’histoire du théâtre me contient et que je la contiens moi-même également. Dans ce sens : est-ce que le théâtre existe ou est-ce que c’est moi qui existe ?



**Photographie 28 Séance d'apprentissage du *Semah*.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 658 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : visite pédagogique au musée de Hacı Bektaş – Hacıbektaş (Turquie), 28 septembre 2011. N° de série : 12.

## **9. Faire du théâtre dans sa culture**

**(30 septembre 2006)<sup>1130</sup>**

### **NERGIS DEMIRDAĞ (FORMATRICE)**

Ainsi que nous l'avons évoqué tout à l'heure, il me semble qu'un problème survient, à partir du moment où nous rencontrons des difficultés à parler de l'existence du théâtre, dans votre pays comme dans le mien.

### **LAURENCE ACKER**

Que voulez-vous dire ? En affirmant cela, j'ai l'impression que vous parlez du théâtre de votre pays comme s'il était identique au nôtre...

### **NERGIS DEMIRDAĞ**

Oui. Et c'est précisément là le cœur du problème, je crois. Le théâtre turc n'a aucune différence de fond avec le théâtre français. Jusqu'au répertoire même...

### **LAURENCE ACKER**

Comment cela ? Je trouve que c'est formidable ! Est-ce que ce n'est pas une preuve de l'universalité du théâtre, justement ?

### **NERGIS DEMIRDAĞ**

Non, je ne le pense pas. Laissez-moi vous raconter rapidement comment tout a commencé. Pardonnez-moi, mais je vais devoir faire une digression en vous racontant comment le théâtre

---

<sup>1130</sup> Tiré de : *Nous étions dans la même faculté*, transcription d'une séance de travail, Göreme, 30/09/2006. L'objet de l'échange présenté ici et de notre analyse ne sera pas de considérer l'histoire du théâtre turc elle-même ni dans son positionnement actuel dans la géographie des pratiques théâtrales à l'échelle mondiale. Pour plus de précisions concernant ces questions, nous renvoyons le lecteur à un article que nous avons écrit récemment : « Turquie : du théâtre importé aux traditions vivantes », in *La Scène mondiale aujourd'hui – Des formes en mouvement*, dir. Françoise Quillet, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 547-561.

est apparu dans notre pays. [...] Ce que je vais vous expliquer est très schématique. Je n'entrerai pas dans les détails. Pardonnez-moi d'avance.

Avant l'avènement de la République de Turquie, il y a eu une longue période durant laquelle le Sultan ottoman représentait le pouvoir absolu. Puis il y a eu une révolte et le système a été partiellement renversé. L'on a créé une Assemblée, élue par le peuple et le Sultan a continué à exercer son autorité. Cette période, qui est celle de la fin de l'Empire Ottoman<sup>1131</sup>, correspond tout à la fois à une ouverture à l'Occident. La forme de l'exercice du pouvoir elle-même, la monarchie parlementaire, était empruntée aux modèles européens. Et c'est à cette période de l'histoire que le théâtre a commencé, dans l'actuelle Turquie.

### **JEAN ABITBOL**

Vraiment ? Le théâtre n'existait-il pas du tout, dans l'Empire Ottoman, avant cela ? – Une culture sans théâtre, cela me paraît très difficile à imaginer...

### **NERGIS DEMIRDAĞ**

Bien sûr, l'on pourrait dire que le théâtre a existé de tout temps. Mais jamais de la manière dont nous l'entendons maintenant. C'est la rencontre avec l'Occident, l'occidentalisation de notre culture, qui a déclenché sa formulation telle que nous la connaissons aujourd'hui. [...]

À partir de cette période, pour la première fois, une école de théâtre, un lieu où l'on formait des acteurs, est apparu et l'enseignement de l'art a été institutionnalisé. Auparavant, un tel système n'existait pas.

### **LAURENCE ACKER**

Comment se faisait la transmission, alors ?

### **NERGIS DEMIRDAĞ**

Il n'y avait qu'une relation de maîtres et d'apprentis. Car il faut bien comprendre qu'avant l'arrivée du théâtre occidental, il n'existait que des arts populaires, sous des formes très variées :

---

<sup>1131</sup> Elle évoque ici la période dite du « Meşrutiyet » (Monarchie parlementaire). Soulignons rapidement qu'elle effectue ici un raccourci historique assez important, éludant notamment la période du « Tanzimat » (ère des réformes), qui a représenté une période tout à fait considérable dans les transformations qui ont abouti au théâtre turc tel qu'il est conçu à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À ce sujet, voir notamment Metin And, *Türk Tiyatrosunun evreleri*, Turhan Kitapevi, Ankara, 1983.

le jeu d'ombres, les conteurs, les marionnettes, toutes sortes de musiciens, des montreurs d'ours, l'équivalent de nos clowns, des magiciens, des jongleurs, etc. C'est-à-dire qu'il existait beaucoup de tout ce que l'on considère aujourd'hui comme des artistes de genres mineurs, des saltimbanques, presque. Et toute la connaissance de ces arts était transmise de maître à disciple.

Avec la nouvelle période qui s'annonçait, l'Empire a voulu s'occidentaliser. Et un homme de théâtre français a été invité par le gouvernement à créer le premier conservatoire à Istanbul : il s'agit d'André Antoine.

### **JEAN ABITBOL**

Je ne le savais pas !

### **TEMELTAŞ**

Oui. Et il a été chargé de créer un théâtre turc, à partir de rien. Il a exporté ici un système en tous points semblable à celui de la France. Il a créé un conservatoire tel qu'il en existait en France à l'époque. C'est-à-dire que vous devez bien comprendre que l'apparition du théâtre en Turquie fait partie d'une stratégie politique.

Toute l'intelligentsia s'est mise à penser que les œuvres et la culture européennes étaient supérieures aux productions culturelles traditionnelles et ce qui concernait leur propre culture a perdu subitement toute valeur à leurs yeux, jusqu'à finir par représenter un archaïsme. C'est le début d'un éloignement terrible entre la classe intellectuelle, la classe dirigeante et le peuple.

Tout cela a été mis en place de manière très systématique. On a, tout d'abord, créé les premiers conservatoires. Puis on a créé des compagnies de théâtre. Ces dernières jouaient un répertoire exclusivement européen. L'on a dressé littéralement le public à coup de bâtons, à applaudir aux œuvres de Molière. Les nouveaux directeurs de ces troupes se sont petit à petit mis à voyager, pour prendre des leçons de ce qui se faisait en Europe. Ils sont allés jusqu'à Paris. Ils ont vu la manière dont les gens pratiquaient l'art. Revenus dans leur pays, ils ont fait des mises en scène selon la copie conforme de ce qu'ils avaient observé. Et cela continue encore aujourd'hui – je ne citerai personne... C'est-à-dire que plus vous ressembliez à ce que vous aviez vu à Paris, plus vous étiez applaudis.

## **FANG YIN WANG**

Je reconnais, dans ce que vous dites, ce qui s'est passé dans d'autres pays.

## **NERGIS DEMIRDAĞ**

Si ce n'est qu'en Turquie, les anciennes formes de théâtre ont à ce point perdu de l'importance que certaines ont fini par disparaître totalement. Elles ont été rejetées de manière très radicale.

## **LAURENCE ACKER**

Vous dites que le théâtre a commencé à être imposé avec la création des conservatoires. Pourriez-vous nous expliquer ce qu'on y faisait, pour que ces écoles aient réussi à prendre une telle importance ?

## **NERGIS DEMIRDAĞ**

En 1936, le premier Conservatoire a été officiellement ouvert. L'expérience d'André Antoine était restée inachevée, car il avait fui l'Empire Ottoman au commencement de la guerre, en 1914. Cette fois-ci, le Conservatoire est devenu une véritable institution officielle. Mais sa conception a été entièrement fondée sur les préconisations d'André Antoine, c'est-à-dire, calquée sur le modèle de fonctionnement du Conservatoire de Paris. Il y avait des cours théoriques, des leçons de politique, d'escrime, de chant, d'histoire du théâtre... Quand je parle de chant, cela signifie, bien entendu, de chant lyrique. On apprenait à chanter en italien et en allemand. [...]

Il n'y avait plus aucun intérêt marqué pour les arts traditionnels, qui ont été séparés de ces arts nouveaux. Car maintenant, je vous parle du théâtre mais ce que je dis est tout aussi vrai pour la musique ou encore pour la danse, par exemple. C'est-à-dire que l'on a essayé à tout prix de renforcer la création d'une culture nouvelle, par l'imitation servile de l'occident. Mais à un moment, les artistes ont eu envie de retourner à une expression plus proche de leur culture.



**Photographie 30 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 389 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation finale de travaux dir. Ali Ihsan Kaleci – Göreme (Ürgüp, Nevşehir - Turquie), Eglise de Kadir Durmuş, 19 septembre 2006. N° de série : 09.



## **10. Le gel de la vie dans le théâtre global (24 septembre 2013)<sup>1132</sup>**

### **JAMES CAMPBELL-SPARK**

En Cappadoce, nous avons rencontré des gens magnifiques, on était vraiment hors de [notre] milieu. C'est quelque chose qu'on ne pourra jamais revivre de la même manière, parce qu'on était résidents, on habitait même dans une maison au milieu du village.

### **YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)**

En t'écoutant, cette idée étrange me vient : notre métier devrait pouvoir se développer en harmonie totale avec le contexte dans lequel nous vivons.

Car en Turquie, là où vous avez travaillé par exemple, les gens ne connaissent pas le théâtre. [...] Mais quand je t'entends, entre votre maison dans le village, votre lieu de travail et les gens que vous avez croisés, tout a semblé être dans une unité inséparable, comme une unité absolue : il n'y a rien qui a dérangé l'harmonie entre votre vie et votre métier. Pourtant, à Paris, entre le café et cette salle, ce sont deux mondes différents. Comme si la vie était divisée en des corridors différents et morcelés.

### **JAMES CAMPBELL-SPARK**

Oui, c'est juste.

### **YUNUS DOĞAN**

On peut dire aussi que notre métier a perdu tout rapport avec la vie. Les gens vivent sans vie avec leur métier. [...] J'ai l'impression qu'en Turquie, on trouve la vitalité de ce que nous

---

<sup>1132</sup> Tiré d'un échange qui s'est tenu le 24 septembre 2013 à Paris, dans les locaux du CRT St. Blaise. Il s'agit de la première séance de travail après le retour des stagiaires en France.

faisons, dans la vie elle-même. En Cappadoce, c'est comme s'il y avait une vie commune, unitaire, entre les choses, entre les gens.

### **EKATERINA KUZNETSOV**

Ce qui est drôle avec le recul, c'est qu'on observe le théâtre en France comme un milieu dégénéré, face à cette vie que tu décris et dans laquelle nous avons été plongés là-bas.

### **YUNUS DOĞAN**

Car ici, les choses se matérialisent. Elles perdent leur qualité, leurs valeurs. C'est comme si elles gelaient. Il y a un comportement qui garde les choses fraîches comme dans le frigo et un comportement qui les gèle totalement, qui les tue. C'est comme si, pour moi, l'Occident gelait le théâtre et toutes les choses qui existent en son nom, dans le monde. Après, on fait toute une poésie sur comment donner vie et corps au théâtre. Mais il me semble qu'on est dans un processus de congélation, en quelque sorte. Peut-être que la différence entre ces deux mondes se situe un peu là.

[...] À mon sens, l'image de la modernité est comme un parasite : elle vide de l'intérieur des choses et ne laisse que leur forme. Cela ne veut pas dire que je suis traditionaliste. Je parle d'une certaine modernité : celle qui est liée à l'idée de progrès universel, au positivisme qui a envahi tout et toutes choses, y compris la vie, y compris l'humain, y compris le théâtre. [...]

### **CÉLINE LESAGE**

On dit et redit très souvent que le théâtre n'est pas séparé de la vie et qu'il est dans la vie [...] – en fait, entre ces deux mots, parfois je ne sais pas tellement lequel utiliser, parce que ça se rejoint.

Quand on voyait les paysans danser dans les mariages, la semaine dernière, j'aurais tout aussi bien pu dire que c'étaient des artistes, si le contexte avait été différent. Mais en fait, ce n'est ni totalement de l'ordre de la vie, ni totalement de l'ordre du théâtre au sens où on l'entend ici, parce que dans ce cas, art et vie sont indissociables. C'est ce qu'on disait sur la compartimentalisation des choses.

Les éléments de théâtralité sont là aussi. C'est une question d'observation : de se dire que c'est là mais qu'on ne le voit pas, parce que ce n'est pas particulièrement pointé du doigt – et qu'on n'a peut-être pas aussi tous les outils qu'il faudrait pour le reconnaître et le nommer.

### **YUNUS DOĞAN**

[...] Il y a deux possibilités : soit inventer de nouveaux mots, soit charger différemment les mots existants. [...] Tu peux parler autant que tu veux de la neige à quelqu'un qui a toujours vécu sous les tropiques. La personne ne pourra comprendre réellement qu'en voyant la neige elle-même et en en faisant l'expérience immédiate. C'est un peu notre cas, par rapport au monde et par rapport au théâtre. [...]



**Photographie 31 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 821 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail physique – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 07 septembre 2011. N° de série : 04.

## 11. « Dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre » (2008)<sup>1133</sup>

### TÉMOIGNAGE N°1 – MAGALI VINSONNEAU<sup>1134</sup>

« Moi, j'ai toujours travaillé en compagnie, avec des metteurs en scène très directifs. C'est pourquoi je n'avais pas à me poser quarante questions, lorsqu'il s'agissait d'aborder un rôle. Pendant sept ans, j'ai travaillé comme cela. Mais au bout d'un moment, je suis devenue un peu sèche. Je n'avais plus rien à donner.

C'est à ce moment que je suis arrivée à Paris. C'était il y a quatre ans. J'ai rencontré un autre metteur en scène. Une femme italienne. J'ai travaillé avec elle d'une manière très différente, puisqu'elle partait du principe que la mise en scène devait venir de l'acteur. Nous avons alors essentiellement travaillé sur le personnage. Elle m'aidait, elle m'accompagnait mais tout devait venir de moi. Cela était très déroutant. Mais en même temps, j'ai senti quelque chose qui se passait et cela m'a ouvert une voie. Sauf que je n'avais pas toutes les armes. Et qu'elle ne me les a pas transmises non plus. [...]

Quand on est dans une compagnie, on a un cadre tellement... 'Tu dois pleurer à ce moment-là ! Non ! Elle est comme ça, elle n'est pas comme ci... !' – Tu ne sais plus quoi être ! Tu ne sais plus quoi faire ! En réalité, au bout d'un moment, je me mettais dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre. »

---

<sup>1133</sup> Différents extraits d'entretiens tirés de « Entretiens et Témoignages » (Sources Premières).

<sup>1134</sup> Tiré du témoignage *Quand j'ai cherché un stage pour me former*, témoignage, Paris, 30/11/2008.

## TÉMOIGNAGE N°2 – CHARLOTTE GARANGER<sup>1135</sup>

« Professionnellement, je cherche une autonomie. Je cherche à ne pas dépendre des structures qui m’ont étouffée de manière tyrannique dans mon passé professionnel. Car j’ai vécu la toute-puissance du metteur en scène, dans le cadre de représentations, de créations, de représentations... dans un cycle qui semblait infini.

J’étais dans une compagnie. Il y avait un assistant, un metteur en scène et surtout, on distinguait l’équipe artistique et l’équipe des acteurs... Alors, je ne sais pas comment on peut qualifier l’équipe des acteurs, si ce n’est pas une équipe artistique ! En réalité, il y avait un fossé énorme entre ceux qui savaient et ceux qui ne savaient pas, ceux qui savaient et ceux qui devaient être au service de ceux qui savaient... J’ai cherché à m’écarter de cela.

Avant d’entrer dans cette compagnie, j’avais eu une petite expérience avec des gens du Théâtre d’Art de Moscou. C’était intéressant ! Cette piste de travail m’avait intriguée... Mais progressivement, j’ai fini par m’intéresser à d’autres choses. J’ai fait mon petit chemin de vie, pour nourrir ma famille. Voilà... Je ne sais pas comment expliquer cela, il faudrait que je me replonge dans mes notes de l’époque. Mais je sais que ce qui m’a tenue dans le métier, surtout, c’était l’espoir de pouvoir pratiquer un jour le théâtre dont je rêvais. [...]

Car je me sentais esclave, en réalité. Et je sentais également que ma créativité en pâtissait et que mes choix n’étaient jamais respectés. Surtout, il y avait une contradiction entre ce qu’aurait dû refléter l’enseignement que j’avais reçu au conservatoire et la réalité, dans le milieu du spectacle. C’est-à-dire qu’à l’école, on disait qu’il fallait respecter la créativité de l’acteur ou que la créativité de l’acteur était au service du jeu. Mais quand je suis passée du statut d’élève à celui d’actrice – dans la même compagnie – je me suis bien aperçue que cela était impossible. Et là, j’ai vécu un choc terrible. Même aujourd’hui, j’en suis encore touchée. [*Elle retient ses larmes*]. Dans un sens, je peux dire que j’ai été abusée... »

---

<sup>1135</sup> Tiré du témoignage *Professionnellement, avant le stage, je cherchais une autonomie*, témoignage, Paris, 30/04/2008.

### TÉMOIGNAGE N°3 – CAROLINE CORTÈS<sup>1136</sup>

« J’avais ma compagnie, à Aubervilliers. J’animais beaucoup d’ateliers pour les enfants et aussi pour les adultes. C’était une de mes activités principales. Et je faisais du théâtre de rue, aussi. Beaucoup d’échasses. Mais au fond, j’aurais aimé faire du vrai théâtre.

Moi, je n’ai jamais fait d’école de théâtre. J’ai un petit complexe là-dessus. [...] J’en ai juste eu assez d’animer des ateliers, de faire les porte-manteaux sur échasses. Nous ne sommes rien de mieux que des porte-manteaux, comme des mannequins sur un podium... sauf que nous, nous nous promenons sur des échasses et que nous avons du texte.

C’est assez caricatural mais à un moment donné de ma carrière, j’ai juste commencé à avoir l’impression d’être un porte-manteau dans un beau costume. Si je portais un beau costume, la seule satisfaction que je pouvais espérer tirer de mon métier, c’était d’en avoir mis plein la vue aux spectateurs. Je n’exagère pas. Et je parle au passé, mais en réalité, rien ne change.

Par exemple, la semaine dernière, j’ai passé une audition pour un spectacle. [...] Je suis montée sur le plateau, j’ai ouvert la bouche pour parler... et j’ai entendu ‘Merci’ ! Rien. Je n’avais même pas commencé. Ils ne m’ont pas choisie. En sortant, j’ai quand même demandé pourquoi. Tu sais ce que le metteur en scène m’a répondu ? – Il m’a dit qu’il cherchait une comédienne blonde ! Et moi, comme je n’étais pas blonde, il n’avait pas vu l’intérêt de m’entendre. Ils avaient fait une erreur, à cause de ma photo, a-t-il dit. Je lui ai dit : ‘Je suis prête à aller chez le coiffeur’ ! – Non, a-t-il répondu. Il me faut une vraie blonde ! *[Elle rit.]* »

---

<sup>1136</sup> Tiré du témoignage *J’ai voulu faire ce stage, parce que moi, j’ai pas fait d’école de théâtre*, témoignage, Paris, 30/04/2008.



**Photographie 32 Présentation finale des travaux des stagiaires.** Autonomie de l'acteur. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 234 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 22 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : différentes séances pédagogiques (travail physique et théâtral), dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, octobre 2013.



## 12. Travail créateur et poésie (31 janvier 2010)<sup>1137</sup>

### YUNUS DOĞAN (FORMATEUR)

Souvent, vous assimilez la qualité de ce que vous voyez avec ce que vous pouvez faire. Mais tu ne peux pas être comme ce que tu vois. Tu peux seulement reconnaître la qualité dedans. C'est-à-dire que ce n'est pas parce que tu fais un choix artistique que tu te coupes du monde et des autres possibilités.

Je crois personnellement que la standardisation crée une polyphonie, un dialogue. C'est-à-dire qu'elle amène à la création du théâtre comme objet social, dans une perspective dualiste. Au contraire, la loi, entendue au sens de la règle dans l'esprit traditionnel, produit des thèmes. Pour la règle, il n'y a pas de sentiments. Tu ne peux pas aimer une règle. Il n'y a pas de choix vis-à-vis de la règle. Mais si on supprime le verrou de la règle [...], tout devient possible. Pour cela, à un moment, ce qui nous manque, c'est d'être tranchants vis-à-vis des choses. [...]

*[Le formateur propose un exercice après avoir lu les paroles d'un chant turc et expliqué la logique de sa versification<sup>1138</sup> : on lit la première ligne d'un nouveau chant, on la traduit et les stagiaires composent une suite pour le poème].*

*Baharla hazan birleşemez (Le printemps ne peut pas s'unir à l'automne)<sup>1139</sup>*

### BENOÎT BRÉMART

La rivière devient ruisseau, la fleur se fane au soleil

---

<sup>1137</sup> Tiré de la transcription d'une séance pratique : *Les makam : initiation*, Paris, 31/01/2010.

<sup>1138</sup> Il s'agit de *Bulutlar kokunu getirir bana* (Les nuages m'apportent ton parfum), paroles de Ramazan Gökalp Arkin (1914-), musique de Sadettin Kaynak (1895-1961), *makam Acem Aşiran, usul Düyek*.

<sup>1139</sup> Paroles de Veliye Yakut, musique de Avni Anıl (1928-2008), *makam Acem Kürdi, usul Düyek*.

Les nuits douces, je me réveille sur un lit de paille  
La rosée tombe sur mon visage, j'entends le vent tourbillonner

### YUNUS DOĞAN

La musique donne un état très clair. Essayez de voir ce que c'est.

### ANAİS GUÉRIN

C'est quelque chose de nostalgique. Quelque chose qui pique le cœur. C'est comme une douleur. Il y a vraiment quelque chose de précis.

### YUNUS DOĞAN

Oui, dans la mélodie, on entend comme quelque chose qui frappe à la porte. C'est le même *makam* que le premier chant que nous avons écouté<sup>1140</sup>. C'est impressionnant comme la musique est utilisée. Le mélange des instruments est très subtil. C'est quelque chose qui interpelle, ou bien, l'on interpelle quelqu'un avec.

[...] Maintenant, Benoît, en regardant les deux versions (la tienne et l'originale), que peut-on constater ?

*Baharla hazan birleşemez ortada yaz var*  
*Sen baharında çiçeklen ben hazanımda soyalım sevgili yar*  
*Sende rayiha sende rend bende hatıralar var*  
*Sen baharında çiçeklen ben hazanımda soyalım sevgili yar*

Le printemps ne peut pas s'unir à l'automne, entre eux il y a l'été  
Toi, fleuris dans ton printemps et moi, dans mon automne je fane, cher amour  
En toi, la vie, en toi, la couleur, en moi, les souvenirs  
Toi, fleuris dans ton printemps et moi, dans mon automne je fane, cher amour

---

<sup>1140</sup> *Acem kürdi (aşiran)*.

## **BENOÎT BRÉMART**

Je vois assez l'automne dans les deux premiers vers et après, il y a quelque chose de plus doux, avec le printemps après.

## **YUNUS DOĞAN**

Il me semble que surtout, l'interlocuteur manque chez vous. Vous ne vous adressez à personne. Vous n'avez pas d'interlocuteur, même invisible. Vous êtes concentrés sur votre individu et c'est comme s'il n'y avait pas une autre vie possible en dehors de vous. [...]

Tout de suite, quand il dit « le printemps ne peut s'unir à l'automne », vous devez vous dire que cela vient de l'expérience d'un vécu.

Deuxièmement, dans le chant, il n'y a aucune explication. Mais dans ton petit poème, c'est comme une explication. Il y a le début de quelque chose, avant le chant.

Vous avez commencé ce travail comme un thème à l'école et vous le développez. Vous devez supprimer la tendance explicative en vous. Vous devez retourner à ce que cela voulait dire, à l'origine.

Ta poésie reste poésie. Elle ne porte pas une information de violence, de tranchant. Ça reste au niveau de l'image. Mais une image doit cacher une pensée. C'est là, la différence. Peut-on jouer ton poème au théâtre ? – Non. Parce que cela ne véhicule pas une action. Alors que ce chant véhicule une action. Peut-être que la vraie poésie est liée à une action interne.

Ça reste toujours très objectif. Il y a une distance incroyable avec la chose mais en même temps, c'est très touchant. Il ne faut pas trop aimer la chose que l'on fait. [...] Il faut arriver à une objectivité de soi, d'une chose qui sort de nous.

Vous devez savoir ce que vous avez fait, ce que vous faites. Ce n'est pas une appréciation individuelle pour autant. C'est objectif.



**Photographie 33 Séance de travail dirigée.** Autonomie de l'acteur : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2010. Type : image fixe, photographies. Format : 550 fotogr. pos. num., couleur, 51 x 38 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de fin de stage à partir de *Hamlet* et *Macbeth* de William Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 15 décembre 2010. N° de série : 02.

# UNE SESSION-TYPE

Chacune des sept sessions de la formation « Autonomie de l'acteur » que nous avons documentées dans notre corpus s'est déroulée d'une manière différente, d'une année sur l'autre, car l'équipe s'est adaptée à l'évolution de ses propres exigences artistiques mais également, aux besoins des participants et aux contraintes extérieures (intervenants extérieurs, contraintes familiales des participants, etc.). Les observations que nous consignerons ci-dessous n'auront donc absolument pas vocation à avoir valeur exhaustive et ne sont données ici qu'à titre indicatif, pour permettre au lecteur de mieux saisir le déroulement d'une session de cette formation.

## **Horaires de travail**

Lorsqu'on consulte les dossiers AFDAS des candidats ainsi que les brochures et programmes pédagogiques, l'on pourrait croire que les horaires sont calqués sur une journée de travail-type en France, pour une semaine de 35 heures. C'est ainsi qu'il est fait mention d'un travail du lundi au vendredi, de 10h00 à 18h00, incluant une pause déjeuner d'une durée d'une heure, entre 13h00 et 14h00. Mais dans la pratique, selon nos observations, nous pouvons affirmer qu'il n'en est rien.

Dès les premiers entretiens avec les stagiaires (alors qu'ils sont encore candidats-stagiaires), les membres de l'équipe pédagogique avertissent ces derniers avec la formule suivante : « Nous partons du principe que nous saurons toujours à quelle heure commence le travail mais jamais à quelle heure il finira ». C'est ainsi que les journées de travail débutent généralement à 10h00 mais que l'heure de déjeuner, advient à partir du moment où les travaux de la matinée sont achevés. De même, l'heure de départ des participants, le soir, n'est jamais connue d'avance.

Parfois, certains participants sont autorisés à partir plus tôt, selon un aménagement exceptionnel du temps, lorsqu'ils ont des contraintes familiales (par exemple, des enfants à aller chercher à l'école). Mais en dehors de ces cas exceptionnels, les participants commencent tous en même temps et achèvent tous le travail en même temps.

Exceptionnellement, chaque année, à raison d'une ou deux fois par session, une nuit blanche de travail est organisée.

Par ailleurs, nous précisons que les participants sont tenus de se présenter au minimum trente minutes avant le démarrage du travail (prévu à 10h00, généralement) et de prévoir trente minutes après la fin du travail, afin de pouvoir se changer, notamment. L'équipe est tout à fait stricte vis-à-vis du respect des horaires et ferme la porte aux participants en retard – dans ce cas, ils ne peuvent avoir accès à l'espace de travail qu'à l'issue de la séance en cours.

### **Vêtements de travail**

Avant chaque session, l'un des membres de l'équipe communique par écrit aux participants les éléments à prévoir et à apporter dans le cadre de leur participation à la formation. Il s'agit notamment de vêtements de travail et d'indications relatives à l'hygiène (déodorant, brosse à dents, vêtements de rechange). C'est ainsi que les participants doivent apporter un pantalon (du type jogging), ainsi que plusieurs tee-shirts pour les séances de travail physique. En outre, ils doivent se munir de vêtements de travail dit « théâtral », à savoir :

- pour les hommes, un pantalon de ville et une ou plusieurs chemise(s)
- pour les femmes, une jupe longue et large, ainsi qu'un ou plusieurs chandail(s).

L'équipe est tout à fait stricte sur le choix de ces vêtements, qui ne doivent pas être « marqués » par des inscriptions trop voyantes (du type tee-shirts imprimés ou joggings à bandes verticales), ni par des couleurs trop vives (du type fluo).

### **Lieux de travail**

Les sessions se déroulent, ainsi que nous l'avons dit, entre Paris et la Cappadoce en Anatolie Centrale.

À Paris, la formation se tient au CRT St. Blaise, dans le XX<sup>e</sup> arrondissement. Couramment appelée entre les formateurs et les stagiaires « la Salle », cet espace de répétitions est composé de plusieurs pièces. Sa partie principale est une salle de répétitions équipée d'un parquet de pin vernis sur lequel les participants évoluent pieds nus. S'y déroulent toutes les séances de travail pratique, ainsi que certaines discussions – en ce cas, l'aspect modulable de l'espace est mis en valeur par l'utilisation de petits bancs de bois qui sont disposés selon les nécessités propres à chaque travail. En 2011, a été installée une mezzanine permettant d'observer les travaux depuis cette hauteur (elle sera démontée en 2015). Les autres espaces sont :

- « la cuisine », une pièce à vivre où les participants et les formateurs déjeunent, prennent leurs pauses, discutent de manière informelle. Dans des cas relativement exceptionnels, la cuisine est utilisée pour des réunions ou des séances de travail (type lectures).
- « la mezzanine », une autre pièce à vivre, qui fait office de loge pour les participants.
- « le bureau », qui est le bureau du directeur pédagogique mais également, un espace de travail plus intime, dans lequel se déroulent les discussions, les séances nécessitant une documentation (photographies, textes multiples, vidéos, musiques), ainsi que certaines séances d'apprentissage de chant, notamment.

En Turquie, à partir de 2007, les résidences se sont déroulées dans un lieu unique : la « vallée cachée » (*Saklı Vadi*), dans le village de Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir). Cette vallée appartenait à un propriétaire privé : Mehmet Balta (décédé en 2013), qui la prêtait aux organisateurs de la formation à l'occasion de leur venue. La vallée était organisée en plusieurs espaces :

- La vallée (avant) – un espace plan et large dans lequel des travaux collectifs pratiques ont été menés certaines années (notamment 2008, 2011).
- La vallée (cachée) – un espace plan et large engorgé entre deux murs de roches et dans lequel des travaux collectifs et individuels ont été menés certaines années (notamment 2008, 2011, 2013).
- L'église – une église troglodytique datant probablement du XI<sup>e</sup> siècle et incluse dans la propriété, dans laquelle se tenaient des travaux collectifs et individuels.
- La grotte – une large cavité surplombant la vallée cachée, dans laquelle les participants et formateurs se réunissaient pour des réunions, observations, séances de discussions mais également, pour le déjeuner et qui faisait aussi office de loge.

En 2006, la formation a été organisée dans le village de Göreme, entre le Centre Culturel Municipal et l'église de Kadir Durmuş (église troglodytique, V<sup>e</sup> siècle). En 2009, la résidence a été annulée en raison d'un cas de force majeure (maladie grave de l'une des membres de l'équipe pédagogique). En 2010, la résidence s'est déroulée dans le village d'Ortahisar, dans une ancienne maison troglodytique.

### **Participants et formateurs**

Il est prévu un maximum de sept participants par session. Pourtant, en raison des règles très sélectives à la fois de la part du prestataire de la formation, à la fois de la part des OPCA, cet effectif n'a jamais été atteint. En moyenne, l'on peut affirmer que l'effectif par session est d'environ quatre participants.

La formation est ouverte *a priori* à tout type d'artistes du spectacle vivant. En grande majorité, les participants sont des acteurs de théâtre mais certaines sessions ont également réuni notamment des échassiers, des jongleurs et des danseurs en reconversion professionnelle.

Les formateurs sont au nombre de trois pour l'équipe principale, incluant le directeur pédagogique, une spécialiste du travail corporel de l'acteur et une spécialiste du chant et de la voix. Des intervenants extérieurs prennent part de manière régulière depuis la création « d'Autonomie de l'acteur », et assurent un relais entre la réflexion théorique et le travail pratique mené avec les participants.

### **Déroulement d'une session-type**

Il est convenu généralement de manière unanime entre les participants et les formateurs que la formation débute dès les phases de sélection. Six mois avant la date du début de la session, une annonce est déposée par l'équipe pédagogique et une campagne de communication (le plus souvent virale, par le bouche-à-oreilles) est lancée. Chaque candidat est rencontré, soit de manière collective, soit de manière individuelle, pour un entretien et une audition.

L'entretien a pour but d'informer le candidat sur les conditions administratives de la formation, de vérifier son éligibilité au plan statutaire, de lui présenter le contenu artistique et



pédagogique, de prendre connaissance de son parcours personnel et de l'interroger sur ses motivations. À l'issue de l'entretien, le(s) membre(s) de l'équipe pédagogique ayant rencontré le candidat décide(nt) ou non de poursuivre la sélection, à travers la démarche de l'audition.

Lors de l'audition, le candidat présente un texte et un chant, ainsi que nous l'avons largement explicité au cours de notre thèse. À l'issue de chaque présentation, un retour plus ou moins détaillé est effectué par les membres de l'équipe pédagogique, qui voient ce temps de remarques comme un moyen pour les candidats comme pour eux-mêmes de vérifier en situation pratique concrète la « compatibilité d'humeurs » entre eux, ainsi que la « faisabilité humaine » d'un engagement de travail réciproque sur plusieurs mois.

Si le résultat de l'audition est favorable, les membres de l'équipe pédagogique accompagnent le candidat dans la rédaction et la préparation de son dossier administratif, qui sera soumis à l'OPCA dont il dépend (en très grande majorité, il s'agit de l'AFDAS). Les candidatures sont alors examinées par la commission CIF (en première instance et si nécessaire, en recours).

Une semaine avant le début de la formation, chaque participant est rappelé et l'ensemble des affaires à préparer lui est communiqué par l'un des membres de l'équipe pédagogique.

Le premier jour de la formation est l'occasion, pour les participants, de faire connaissance entre eux et avec l'espace dans lequel ils seront conduits à travailler. Cette journée est considérée avec beaucoup d'attention par les membres de l'équipe pédagogique. Une visite commentée de l'espace est généralement menée par l'un des membres de l'équipe pédagogique et le règlement interne est rappelé oralement, point par point, aux stagiaires<sup>1141</sup>. Par la suite, généralement, une présentation de leurs travaux (qui sont les mêmes que ceux qu'ils avaient montrés lors de leur audition) est effectuée de manière collective – car selon les organisateurs, il s'agit du meilleur moyen de faire connaissance. Des remarques individuelles sont effectuées par les membres de l'équipe pédagogique de manière collective. L'ensemble de cette séance est généralement filmé pour être présenté à l'issue de la formation aux participants (sur le principe « avant/après »).

---

<sup>1141</sup> Voir notamment Sources Premières, Ori Gershon, *Règles de l'espace*, archives du Centre Saint Blaise, Paris, 10 janvier 2013.

Suite à cette présentation, l'équipe enchaîne généralement avec un travail collectif (physique ou vocal, selon les années).

Par la suite, le déroulement de la formation varie, selon le point sur lequel l'équipe pédagogique aura choisi de mettre l'accent (travail corporel, travail vocal, réflexion, travail théâtral). Quoi qu'il en soit, ces quatre points sont abordés soit de manière parallèle soit de manière successive, dans la suite du déroulement de la formation – sans qu'il soit fait de différence structurelle de contenu entre le travail mené en France et le travail mené en Turquie.

Généralement à un rythme mensuel, l'intervenant extérieur mène un suivi distancié du travail pratique et dialogue avec les participants.

Jusqu'en 2013, aucune présentation de fin de stage n'avait été effectuée en public.

# UNE JOURNÉE-TYPE

On l'a vu, décrire une journée-type de la formation « Autonomie de l'acteur » est un exercice assez difficile, dans la mesure où les journées sont rythmées par différentes séances dont le contenu varie d'une année sur l'autre, d'un mois sur l'autre, d'une journée sur l'autre. Toutefois, l'on pourra synthétiser le déroulement d'une journée-type de la manière qui va suivre.

**08h00** Arrivée du premier membre de l'équipe pédagogique, chargé d'ouvrir la salle (selon un roulement organisé de manière interne). L'espace est préparé (allumage des radiateurs en hiver, vérifications techniques, allumage des lumières, préparation du matériel nécessaire aux séances prévues dans la journée, etc.). Les autres membres de l'équipe pédagogique arrivent peu après et une réunion permet de faire le point sur les objectifs de la journée.

**09h30** Arrivée des participants. Chacun se change selon la tenue annoncée par l'un des membres de l'équipe pédagogique. Après s'être changés, les participants attendent le commencement du travail.

**10h00** Tous les participants et le (ou les) formateur(s) qui mènera (ont) la séance sont prêts à entrer dans l'espace. Ils attendent devant la porte de la salle jusqu'à être invités par le formateur responsable de la séance, à entrer.

Les matinées sont généralement consacrées au travail corporel (travail de rythme, notamment) mais cela n'est pas toujours vrai.

**13h00** Le déjeuner a lieu dans la cuisine ou l'espace aménagé pour cela (en Turquie).

**14h00**

Reprise du travail

Les après-midi sont généralement divisées en deux séances successives, incluant une pause à mi-parcours et son plus souvent consacrées au travail vocal, réflexif ou à la composition théâtrale mais cela n'est pas toujours vrai.

**Fin**

Les participants se changent. En général, un ou deux d'entre eux reste trente minutes supplémentaires pour aider au rangement de l'espace et une fois par semaine, à son nettoyage (organisé avec les membres de l'équipe pédagogique et les stagiaires sous forme de roulement).

# SÉANCE DE TRAVAIL CORPOREL-TYPE

Toutes les séances ne se ressemblant pas et le contenu pédagogique ayant évolué d'une manière très significative au fil des années, il serait probablement vain de tenter d'établir le déroulement-type et le contenu-type d'une séance de travail corporel, au cours de la formation « Autonomie de l'acteur ». Encore une fois, les notes ci-dessous ne devront servir au lecteur qu'à se repérer vis-à-vis de la pratique mise en œuvre par l'équipe d'*Ayn Seyir* mais ne pourront, en aucun cas, être entendues comme un modèle arrêté ou une « méthode » de travail pour l'acteur.

## Les exercices

Le terme est soigneusement évité par les membres de l'équipe, sauf pour parler de séances plus particulières, dédiées au développement musculaire et postural des stagiaires, d'une manière tout à fait individualisée. Il est généralement accompagné d'une ou plusieurs séances de sensibilisation à l'anatomie musculaire, à l'anatomie du mouvement et à l'hygiène de vie (incluant notamment des conseils diététiques et concernant le rythme du sommeil).

Il s'agit d'exercices qui peuvent avoir pour but le renforcement musculaire (par une méthodologie active ou passive), l'assouplissement, l'élargissement des capacités d'endurance, par exemple. Ces exercices sont consignés dans un registre de fiches dans les archives d'*Ayn Seyir* et sont choisis selon les besoins des candidats, par le formateur responsable, qui les maîtrise dans son corps et qui en connaît tous les ressorts anatomiques.

Le formateur enseigne l'exercice aux stagiaires sur le mode de la monstration-imitation (c'est donc une transmission active et pratique). Durant certaines séances spécifiques cet apprentissage est très détaillé et donné de manière individuelle devant le groupe, tandis que

durant d'autres séances, cet enseignement peut être fait de manière collective. Puis ces exercices sont repris au sein du groupe sous la direction du formateur responsable, qui contrôle leur acquisition par le stagiaire. Lorsque la période d'acquisition est achevée, le stagiaire est considéré comme maîtrisant son ou ses exercice(s) et il lui est demandé de faire ceux-ci à son domicile, en dehors des heures de la formation.

### **Les séances collectives**

Les séances collectives de travail corporel peuvent avoir des objectifs différents : développement d'une habilité de circulation dans l'espace et avec le collectif, maîtrise du rythme, écoute de la musique, par exemple. Elles sont dirigées, en général, par l'un des formateurs en particulier, qui est soutenu par le reste de l'équipe. Ces séances se font en musique (il s'agit d'éléments variés, selon l'objectif propre à chaque séance), au moyen d'éléments enregistrés. Les éléments sur lesquels le groupe travaille varient lui aussi sensiblement : danses traditionnelles, schémas de circulation empruntés aux éléments théâtraux (nous y reviendrons), arts martiaux, notamment. Tous les membres présents dans l'espace, pédagogues ou stagiaires, prennent une part active et pratique dans la séance (pas de position de spectateur – sauf cas d'enregistrement sous forme de film ou de photographies).

Ces séances sont en général relativement longues (entre une et huit heures). Elles se déroulent sans interruptions (sauf cas exceptionnellement longs, nécessitant des pauses) et les participants ont interdiction de sortir de l'espace (sauf cas exceptionnel – du type raisons de santé).

Durant ces dernières, les éléments de travail collectif alternent avec les remarques faites en direct par le pédagogue. Ce dernier peut décider d'écarter ou de faire asseoir un ou plusieurs participants, pour des raisons pouvant aller de la fatigue trop prononcée à la nécessité d'une prise de distance pour mieux voir un élément, par exemple. C'est pourquoi dans le cas où un participant est conduit à s'asseoir ou à s'écarter du groupe en action, il lui est demandé de rester « actif dans sa tête », afin de pouvoir être réintégré à tout moment dans le travail pratique, sans que cela ne nécessite aucune transition.

## Les débriefings

Il arrive que certaines séances de travail corporel soient filmées. Elles sont, par la suite, décomposées, afin de créer des images, de manière à obtenir des photogrammes qui sont ensuite analysés dans le bureau avec l'équipe pédagogique et les stagiaires. Il s'agit d'une technique d'analyse du mouvement mise au point par Ali Ihsan Kaleci et son équipe à partir de 2008. Le protocole est le suivant : une vidéo est réalisée lors d'une séance de travail pratique (que celle-ci soit consacrée au travail sur le corps ou au travail théâtral). Celle-ci est enregistrée sous forme de fichier informatique, puis le film est traité au moyen du logiciel Adobe Premiere Pro, afin de l'extraire sous forme de série de photographies au format .jpg, à raison d'une image par vingt-cinquième de seconde (il s'agit donc de décomposer le film afin de lui rendre son statut d'image arrêtée). Les séries d'images sont ensuite analysées dans le bureau par les formateurs et les participants au stage.

## Principes généraux

Dans la pédagogie menée par Kaleci et son équipe, l'on remarque que le travail physique de l'acteur est mis en œuvre selon différents principes. La base en est une distinction structurelle entre le corps physique (entendu comme la traduction littérale du terme *beden*, en turc) et la manifestation du sens dans l'existence à travers le corps (entendu comme la traduction du terme *vücud*, en turc)<sup>1142</sup>.

Plusieurs principes régissent le travail sur le corps, entendu dans sa dimension physique. Ces éléments sont : la force, la fluidité et la direction.

La force est considérée comme un ensemble d'éléments se rapportant aux capacités purement motricielles de l'acteur, dans le sens d'une « énergie musculaire qui [lui] permet [...] d'agir sur son environnement »<sup>1143</sup>. Elle est, ici, divisée en quatre axes pratiques majeurs : le renforcement musculaire, la flexibilité articulaire, l'endurance musculaire et l'endurance cardiaque<sup>1144</sup>. Dans le cadre de la pratique transmise au sein du centre *Ayn Seyir*, ces axes sont

---

<sup>1142</sup> Voir Ori Gershon, « Corps interne / corps externe », Paris, 11 mai 2013.

<sup>1143</sup> Définition de « force », <http://www.cnrtl.fr/definition/force>, consulté le 07 octobre 2015.

<sup>1144</sup> Ori Gershon, « Les principes des étapes du travail du corps », 09 avril 2013, notes de travail. Archives du Centre Saint Blaise.

enseignés par différents moyens, allant de l'exercice de musculation le plus élémentaire (par exemple, les pompes <sup>1145</sup>) aux séances collectives de travail sur un élément de danse traditionnelle turque des plus complexe (par exemple, le « frapper du genou » (*diz vurma*) dans le *Zeybek* dit 'lent' (*ağır zeybeği*) de la région d'Aydın<sup>1146</sup>).

Selon Gershon<sup>1147</sup>, cette force se décline à travers la gestion d'un mouvement de contraction et d'expansion dans le corps, d'une part et d'une centralisation de l'élan sur l'axe vertical (entendu comme étant la colonne vertébrale), d'autre part. De cela, résulterait « une relation [...] entre les bras et les jambes »<sup>1148</sup>, se réalisant dans une coordination entre les pieds (et par extension, les genoux), le tronc et les bras. De cette manière, elle observe que lorsqu'on décompose le travail sur la marche, il existe une coordination nécessaire entre les deux pieds, faisant que dès que l'un des pieds se pose au sol, son opposé se soulève instantanément, créant un instant infinitésimal de suspension, durant lequel le contrôle de l'équilibre doit être à son apogée, selon une loi biomécanique propre à la marche humaine<sup>1149</sup>. Ce mécanisme se réaliserait alors sur la base de deux éléments fondamentaux : la manière de poser le pied et la rotation subtile et interne du torse<sup>1150</sup>.

La fluidité, telle que considérée dans le cadre de la pratique du centre *Ayn Seyir*, d'autre part, est fondée sur trois principes que sont le rythme<sup>1151</sup>, l'équilibre de l'espace et la continuité de l'action (dans le cycle du rythme et l'équilibre de l'espace)<sup>1152</sup>. Celle-ci est transmise lors de séances consacrées à l'orientation du corps (en ce qu'il se situe par rapport au collectif) dans l'équilibre général de l'espace, au sein d'une circulation déterminée<sup>1153</sup>. L'on remarquera que

---

<sup>1145</sup> Voir, à ce sujet, les différentes « fiches pratiques » établies par Ori Gershon, au cours de l'année 2008. Sources Secondes, B. Pratique, Journaux de bord, notes (CRT St. Blaise), Ori Gershon.

<sup>1146</sup> Voir par exemple, Ori Gershon : *Proposition d'enchaînement Diz Vurma*, planche de photographies, Paris, 29/04/2011.

<sup>1147</sup> Il existe plusieurs formes de marches transmises au sein du centre *Ayn Seyir*. L'on peut penser par exemple à la « marche de *Zeybek* », « la marche parallèle » (qui consiste en une circulation inspirée des formes de combat traditionnels japonais), la « marche du *Sema* » (tirée de la cérémonie du *Sema mevlevi*), la « marche azeri » (marche fluide à petits pas, sur la pointe des pieds, tirée de la tradition des danses d'Azerbaïdjan et du Caucase), par exemple.

<sup>1148</sup> Ori Gershon, « La marche est un point commun », *op. cit.*, p. 1.

<sup>1149</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>1150</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>1151</sup> Nous reviendrons sur la notion de rythme en Section n°5, chapitre 9.

<sup>1152</sup> Ori Gershon, « Les principes des étapes du travail du corps », 09 avril 2013, notes de travail, Paris. Archives du Centre Saint Blaise.

<sup>1153</sup> Ce type de travail pourrait faire penser aux préceptes de Lecoq sur « l'équilibre du plateau », in *Le Corps poétique*, *op. cit.*, ainsi qu'au travail du Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards à Pontedera, sur la *balance*, durant le *training*, notamment. Il s'agit, effectivement, d'une notion commune, qui consiste à considérer que l'espace de jeu est comme posé en équilibre à partir de son centre et que la circulation des acteurs dans l'espace



la fluidité, ici, est entendue à plusieurs titres, au niveau linguistique. Elle désigne, dans ce travail, tout à la fois un corps « dont l'écoulement [ou ici, la circulation dans l'espace] rappelle celui d'un liquide » parce qu'il « coule avec facilité et harmonie »<sup>1154</sup> et la « qualité d'une expression aux harmonies subtiles ou d'une plasticité aux nuances délicates et fondues »<sup>1155</sup>.

La direction, quant à elle, est déclinée en trois lignes majeures que représentent : l'équilibre du corps, le contrôle lors d'un changement de poids dans le corps, ainsi que l'harmonie générale (ou unité) de toutes les parties du corps orientées vers un point précis de l'espace<sup>1156</sup>. Dans le cadre des pratiques du centre *Ayn Seyir*, le travail sur la direction du corps s'effectue par plusieurs moyens, dont, notamment, des séances consacrées à l'orientation du corps (en ses aspects morphologiques) vers un point de l'espace, au moyen de différentes formes dansées, notamment, ainsi que de séquences inspirées des arts martiaux japonais<sup>1157</sup>.

D'un point de vue corporel, le choix de direction se traduirait à deux niveaux dans le corps de l'acteur, toujours à partir des observations réalisées au sein du centre *Ayn Seyir* : l'orientation des pieds d'une part, l'intention (qui serait rendue lisible à travers l'élan) d'autre part<sup>1158</sup>.

Quant au travail sur le *vücud* (l'existence, la manifestation du sens dans l'existence), il est transversal à cette pratique corporelle mais se trouve également synthétisé dans des séances d'initiation au *Sema*<sup>1159</sup>, notamment, ainsi qu'à différentes traditions de Turquie.

---

doit se réaliser de manière à ne pas déséquilibrer le plateau, en faisant pencher la balance d'un côté ou de l'autre. Cependant, dans la pratique du centre *Ayn Seyir*, ce travail n'est pas effectué sous la forme d'un exercice comme chez Lecoq ou Richards mais sous la forme d'un principe esthétique qui trouve une voie d'apprentissage à travers les danses traditionnelles de Turquie, d'une part et les travaux de circulation sur la marche (séances particulières où il s'agit, comme c'est le cas ici, de transmettre un savoir lié à la circulation de l'acteur dans l'espace, sur un rythme donné et par rapport à un ensemble de contraintes données). Notes personnelles.

<sup>1154</sup> CNRTL, définition de « fluide », <http://www.cnrtl.fr/definition/fluide>, consulté le 07 octobre 2015.

<sup>1155</sup> CNRTL, définition de « fluidité », <http://www.cnrtl.fr/definition/fluidit%C3%A9>, consulté le 07 octobre 2015.

<sup>1156</sup> Ori Gershon, « Les principes des étapes du travail du corps », *op. cit.*

<sup>1157</sup> Réalisées notamment avec un bâton et couramment dénommées « travail de bâton », dans le cadre de la pratique du centre. Notes personnelles.

<sup>1158</sup> Ori Gershon, *idem*.

<sup>1159</sup> Ou « danse des derviches tourneurs », issue de la tradition des derviches Mevlevi. Il s'agit d'un autre sujet, extrêmement complexe.

# SÉANCE DE TRAVAIL VOCAL-TYPE

Toutes les séances ne se ressemblant pas et le contenu pédagogique ayant évolué d'une manière très significative au fil des années, il serait probablement vain de tenter d'établir le déroulement-type et le contenu-type d'une séance de travail vocal, au cours de la formation « Autonomie de l'acteur ». Encore une fois, les notes ci-dessous ne devront servir au lecteur qu'à se repérer vis-à-vis de la pratique mise en œuvre par l'équipe d'*Ayn Seyir* mais ne pourront, en aucun cas, être entendues comme un modèle arrêté ou une « méthode » de travail pour l'acteur.

L'ensemble des éléments chantés peut être sous-catégorisé en deux blocs : les éléments occidentaux et les éléments orientaux. Les éléments occidentaux représentent un répertoire de chanson française (variété classique), qui permet généralement aux stagiaires de débiter le travail vocal durant le stage, dans le cas où ces derniers n'aient pas une bonne maîtrise du chant ou dans les cas de peur de chanter – ce répertoire « familier » a pour objectif de reposer avec les stagiaires les bases de l'émission sonore. Cela peut être accompagné d'un travail au piano, ayant pour objectif de retravailler sur les bases du placement vocal, du souffle et de l'émission sonore.

Les éléments orientaux sont en très large majorité représenté par un répertoire extrêmement vaste de chants traditionnels turcs et azéris mais comprenant également quelques éléments chinois. Il serait vain, compte tenu du nombre très important d'éléments dans ce répertoire de tenter d'en donner un aperçu, même partiel. L'on dira que les chants traditionnels turcs se décomposent en :

- Chant du répertoire classique d'Istanbul (*Türk Sanat Müziği*)
- Chants traditionnels de différentes régions d'Anatolie (en particulier Anatolie Centrale, région de la Mer Noire, région Égéeenne)

- Chants du répertoire classique d'Azerbaïdjan (*muğam, tesnif, gazel*)

L'ensemble de ces chants est exécuté et transmis *a capella*. De manière très exceptionnelle, pour accentuer l'apprentissage d'un rythme, d'un lien entre un chant et une danse, il peut être fait usage de cuillers de bois traditionnelles turques comme percussions ou plus généralement encore, de claquements de doigts ou de mains.

La transmission se fait de deux manières distinctes :

- Soit durant des séances dans le bureau où plusieurs enregistrements d'un chant sont entendus par les stagiaires, le texte peut être traduit, l'on montre différents interprètes en vidéo par exemple avant de passer à l'apprentissage soit des sons, soit du rythme, soit d'un élément du chant.
- Soit durant des séances dans la salle, où le chant est transmis directement par l'un ou plusieurs des membres de l'équipe pédagogique.

La durée des séances n'est pas fixe et peut varier entre une et trois heures en moyenne. La transmission des chants se fait de manière assise au sol ou sur de petits bancs de bois. La posture de l'assise, le placement vocal, la justesse de la note, l'apprentissage des enharmoniques et du rythme se font ensuite de manière linéaire au fur et à mesure que le chant est exécuté et répété.

Les indications sont le plus souvent données par des gestes des mains, de manière à ne pas interrompre la transmission musicale par des paroles.

### **Principes généraux**

Dans la pédagogie menée par Kaleci et son équipe, l'on remarquera que le travail sur les chants est bâti sur une série de principes à travers deux axes principaux que sont l'écoute profonde<sup>1160</sup> et le travail « externe ». L'ensemble de ces éléments étant présidés par plusieurs points, relevant tout à la fois d'éléments de technicité et de perception mentale de l'univers

---

<sup>1160</sup> Voir « Il y a un pouls de l'écoute profonde. Lettres et conseils du père de Rumi à son fils », traduction par Ali Ihsan Kaleci, 03 mars 2009, Paris. Archives du Centre Saint Blaise.

sonore et musical : les quarts de tons (enharmoniques), le rythme *aksak*<sup>1161</sup> (ou boîteux), le placement vocal<sup>1162</sup> (voix de gorge).

Au-delà des considérations techniques, l'écoute profonde est abordée selon trois points majeurs que sont ce que Kaleci nommera<sup>1163</sup> :

- la « vie du chant », englobant le rapport de rythme et de répétition cyclique dans une certaine forme d'endurance vocale à travers une relation de verticalité et d'horizontalité de l'émission sonore (ce qui se manifeste également de manière physique dans le travail postural de la personne chantant),
- la « structure du chant », incluant la mélodie, le rythme, le tempo, la tonalité, le type de placement vocal y afférant (en fonction de la région d'où le chant est originaire et de la capacité de la personne). Il s'agit d'un élément qui se distingue de la partition, dans la mesure où les chants transmis au centre *Ayn Seyir* le sont de manière orale : en évoquant la « structure » (ou « la grille »), il est fait référence à un élément constitutif de l'oralité.
- la « disponibilité du chant », qui correspond à un travail profond du souffle (dans l'inspiration, le stockage, l'émission) et de la voix (dans les flux d'émission, les retenues et dilatations – qui sont nommées *boğum* / nodosités par l'équipe).

Ce qui caractérise le travail « externe » est décliné en deux points majeurs :

- « l'expression du chant », se référant au *makam* (mode musical, station, halte, niveau initiatique, état) qui inclut la mélodie, la tonalité, d'une part et à l'*usul* (marche, allure) qui inclut le rythme, les accents, le tempo, d'autre part. La somme des deux dicte, en quelque sorte, à la personne chantant l'état dans lequel la musicalité plonge celui qui émet les sons comme celui qui les écoute.
- « les accents du chant », se référant à la force interne avec laquelle le chant est véhiculé.

---

<sup>1161</sup> Voir Jérôme Cler, « Pour une théorie de l'*aksak* », in *Revue de Musicologie*, n°80/2, Paris, 1994, p. 181-210.

<sup>1162</sup> Voir Gilles Léothaud, *Ethnomusicologie générale. Cours de Licence LMUI*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Année universitaire 2004-2005 (acoustique vocale).

<sup>1163</sup> Voir Ali Ihsan Kaleci, « Endurance et rythme », notes, 15 juin 2010, Paris. Archives du Centre Saint Blaise.

# SÉANCE DE TRAVAIL THÉÂTRAL-TYPE

Là encore, il serait tout à fait vain d'essayer de broser à grands traits le portrait d'une séance-type qui n'existe, pour ainsi dire, pas. Toutefois, nous pourrions donner des indices permettant au lecteur de saisir synthétiquement de quelle manière le travail théâtral est mis en œuvre au cours de la formation « Autonomie de l'acteur ».

En règle générale, le travail s'articule autour d'un ensemble de pratiques structurées. Il s'agit d'un processus incluant une circulation dans l'espace, une situation dramatique, un texte et éventuellement un chant ou une musique. Ce processus est répétable à l'infini et à l'identique par l'acteur (ou les acteurs) qui l'exécute. Le tout peut être divisé de manière telle que seul l'un des éléments qui le composent (texte, circulation, etc.) soit exécuté par les acteurs. Il peut être exécuté seul ou de manière collective (dans une évolution parallèle, symétrique ou en miroir, notamment).

Il existe deux catégories d'éléments mis en œuvre dans la pédagogie de l'organisme *Ayn Seyir* :

- Certains sont « individuels » créés avec les stagiaires (cela n'est pas fait de manière systématique chaque année, mais a été mis en œuvre en 2006, 2007, 2008 et 2013).
- Certains sont collectifs et appartiennent au répertoire artistique de l'équipe pédagogique (cela n'est pas fait de manière systématique chaque année, mais a été mis en œuvre en 2006, 2009, 2010, 2011 et 2012). Nous ne dévoilerons pas plus avant les ressorts de ces éléments car nous n'y sommes pas autorisés ici.

En raison de questions liées à la confidentialité des processus artistiques mis à l'œuvre par l'équipe, nous ne pourrions présenter plus avant cet élément pour le moment. Il devra très

certainement faire l'objet d'études ultérieures, après que les œuvres théâtrales de l'équipe aient été dévoilées au public.

# LEXIQUE DES TERMES TURCS

<b>Ayna</b>	Signifie « miroir » (terme issu de l'arabe). Dans ce travail, le nom (employé comme un nom propre) désigne l'organisme dirigé par Ali Ihsan Kaleci, qui a mis en œuvre et administré « Autonomie de l'Acteur » depuis sa création en 2006 jusqu'en 2007, année de la dissolution de l'association.
<b>Ayn Seyir</b>	Nom de l'organisme de formation dirigé par Ali Ihsan Kaleci (forme association loi 1901), et qui met en œuvre « Autonomie de l'Acteur » depuis 2008. Ce nom est composé de deux termes : <i>ayn</i> , directement issu de l'arabe, qui désigne à la fois la prunelle de l'œil et par extension, le « même » et <i>seyir</i> , qui désigne à la fois la contemplation et la navigation.
<b>Ayn-i Cem</b>	Litt. « Cérémonie de l'union ». Rituel ayant pour principe la réunion de la créature avec son créateur en dehors de la création, que l'on pourrait assimiler au retour de l'olive à l'Olivier, selon l'imagerie régulièrement employée pour expliciter le phénomène. Il s'agit d'un rituel soufi mis en œuvre au sein de différentes confréries, dont notamment les Mevlevi (la cérémonie est alors qualifiée de « cérémonie des derviches tourneurs » dans l'imagerie populaire francophone) et les Alevi (il s'agissait du sujet de nos précédents travaux).
<b>Folklor</b>	Litt. « Folklore ». En Turquie, fait référence à tous les arts vivants populaires, par opposition à l'art calqué sur les modèles occidentaux ( <i>sanat</i> ).
<b>Hal</b>	Litt. « État ». État qui advient, ne pouvant pas être provoqué à l'intérieur de la personne d'une manière volontaire.
<b>Halk oyunları</b>	Litt. « Jeux populaires ». En Turquie, fait référence à toutes les danses populaires, par opposition aux danses occidentales importées.

<b>Halk müziği</b>	Litt. « Musique populaire ». En Turquie, fait référence à toutes les musiques populaires, par opposition à la musique d'art d'Istanbul d'une part (Türk Sanat Müziği) et à la musique occidentale d'autre part (müzik).
<b>Kuruntu</b>	Désigne l'imagination négative de l'ego ( <i>nefs</i> ), fondée sur des illusions forgées en esprit, et qui se posent en obstacle à la réalisation de l'humain dans la voie initiatique.
<b>Makam</b>	Litt. « Station », « halte ». Désigne les étapes de l'initiation dans les voies ésotériques soufies. On compte quarante makam, correspondant aux quatre portes de l'initiation (şariat, tarikat, marifet, hakikat). En musique, les makam désignent des modes. On en comptait près de 900, selon l'opinion commune, dans la musique d'art ottomane.
<b>Meşrep</b>	Litt. « Nature » (entendu au sens de caractère). Nature d'une personne, d'un être, d'une chose.
<b>Semah</b>	L'une des étapes de la cérémonie du <i>Ayn-i Cem</i> et qui correspond à la danse rituelle. C'est également le nom des chants (ou plutôt, « dits », <i>deyiş</i> ) que l'on prononce à cette étape.
<b>Tevhid</b>	Litt. « Unité » ou « voie de l'unité ». Principe de l'unité absolue de l'existence. Voie initiatique qui conduit l'initié vers la reconnaissance de l'unité absolue de l'existence dans le soufisme. Dans certaines traditions initiatiques, partie spécifique du rituel de l' <i>Ayn-i Cem</i> .
<b>Vahdet-i vücud</b>	Litt. « Unité de l'existence ». Dans l'expression issue des enseignements ésotériques islamiques, le terme « vücud » désigne à la fois le corps (entendu comme le « grand univers », par opposition à l'univers au sens littéral qui est entendu comme le « petit univers ») et l'existence. D'une manière synthétique, l'on pourrait présenter ce concept de la manière suivante : l'unité absolue à l'origine de l'existence se manifeste dans la création sous l'aspect de la multitude de tout ce qui est, ce qui revient à dire que la multiplicité des phénomènes n'est en réalité que la manifestation de l'unité absolue.
<b>Vesvese</b>	Angoisse, inquiétude, peur, souci.



## **BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES**

# SOURCES PREMIÈRES

## A. Séances de travail

### a. Retranscriptions de séances

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Quel est l'objectif du travail ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 10/04/2006.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Nous avons posé à quatre acteurs une série de trois questions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/06/2006.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Voyez le mouvement du corps quand il chante*, transcription d'une séance de travail, Paris, 21/03/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il y a un travail à faire sur la base du chant*, transcription d'une séance de travail, Paris, 28/03/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au théâtre, on se doit de dépasser le quotidien*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/05/2007.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Remarques sur la Turquie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 09/10/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ce qu'on peut voir là, c'est l'image parfaite de la féminité*, transcription d'une séance de travail, Paris, 12/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Imaginez qu'il y ait une catastrophe nucléaire*, transcription d'une séance de travail, Paris, 13/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Je pense que peut-être il faut reprendre quelque chose de concret...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Chaque chant a sa danse, avons-nous dit*, transcription d'une séance de travail, Paris, 20/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Dans l'ensemble, il y avait une précision de directions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 21/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Première chose qu'on doit dire...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 27/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans les chants, dans la danse...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 28/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Traditionnel, c'est quelque chose qui ne vieillit pas*, transcription d'une séance de travail, Paris, 29/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Artaud décrit un théâtre pas destiné aux sens*, transcription d'une séance de travail, Paris, 06/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Autrefois, les éleveurs n'osaient pas compter combien d'animaux ils possédaient*, transcription d'une séance de travail, Paris, 08/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La personne qui parle ici*, transcription d'une séance de travail, Paris, 10/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Il y a un « moi » vu par les autres...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 12/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ayça Köklü, Özgün Çakar, Ori Gershon :** *On a commencé le travail en faisant un choix volontaire*, transcription d'une séance de travail, Paris, 13/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au théâtre, on joue ce qui est écrit*, transcription d'une séance de travail, Paris, 16/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *C'est une autre conception de la vie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il s'agit de faire une petite mise au point pour améliorer le travail du corps*, transcription d'une séance de travail, Paris, 03/04/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Nous avons vu à peu près comment va le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 20/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le chant ne s'exprime pas par des mots*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui empêche le corps de travailler ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il faut un cycle dans le corps*, transcription d'une séance de travail, Paris, 28/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans le travail, vous apprenez quelque chose que vous voyez ou que vous entendez*, transcription d'une séance de travail, Paris, 29/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qu'un texte ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le théâtre est venu en occident pour combler un état que l'être humain a perdu*, transcription d'une séance de travail, Paris, 24/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans les chants turcs*, transcription d'une séance de travail, Paris, 27/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Les makam : initiation*, transcription d'une séance de travail, Paris, 04/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La première chose qu'on fait dans un travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 12/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Il y a une question importante*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Notez les images qui vous viennent*, transcription d'une séance de travail, Paris, 17/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Bien que cela se passe dans le domaine du théâtre conventionnel... Notes et réflexions sur le travail de Hamlet effectué par Bastien et Anne*, transcription d'une séance de travail, Paris, 23/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'Actor's Studio, ça vous paraît concret*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quantité et qualité dans l'art*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Souvent, vous assimilez la qualité de ce que vous voyez avec ce que vous pouvez faire*, transcription d'une séance de travail, Paris, 04/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *On va voir un film*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Je vais faire quelque chose d'inattendu*, transcription d'une séance de travail, Paris, 18/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il y a un défunt dont j'avais entendu une des compositions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 18/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *J'ai réfléchi à une chose par rapport à Zeki Müren hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au bout d'un certain moment, le corps s'est adapté...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 28/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tout le travail d'initiation aux makam*, transcription d'une séance de travail, Paris, 29/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *On a vu beaucoup de choses de Turquie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Jean-Pierre Triffaux :** *Les makam : initiation*, transcription de plusieurs séances de travail, Paris, 31/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La dernière chose qu'on peut faire dans le monde du théâtre*, transcription d'une séance de travail, Paris, 03/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'image arrêtée est toujours plus juste que l'image accélérée*, transcription d'une séance de travail, Paris, 04/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Imaginez : vous voyez une pièce de théâtre...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 10/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il sépare en deux*, transcription d'une séance de travail, Paris, 09/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on travaille sur le chant*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Ayça Köklü, Özgün Çakar :** *Où est-ce que ça vous fait mal quand vous avez travaillé ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans ce travail on voit qu'Özgün n'est pas concentrée*, transcription d'une séance de travail, Paris, 12/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on prend une séance de Zeybek et qu'on fait des photos*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Nous avons vu un spectacle hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'art nous apprend à vivre en harmonie avec notre environnement*, transcription d'une séance de travail, Paris, 23/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on dit le texte avec le rythme*, transcription d'une séance de travail, Paris, 24/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tirer la substance d'un travail brut*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce que la clarté de la pensée synthétique ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 26/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui se fait ? Pourquoi ça se fait ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 02/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Dans votre texte, s'il y avait une phrase...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ici, les sons sont devenus des notes*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *« Connaître la vertu sans la cultiver... »*, Transcription d'une séance de travail, Paris, 01/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le Mécanisme de la danse doit être comme celui du cœur*, transcription d'une séance de travail, Paris, 20/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Quand on regarde la personne qui dirige*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Erica Letailleur :** *Qu'est-ce que le corps pour toi ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 16/12/2010.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Batı iki şey meydana getirdi (L'occident est composé de deux choses)*, transcription d'une séance de travail, Paris, 16/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qu'on a dit ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 17/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Şarkı fiziktir (Le chant, c'est physique)*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Est-ce que vous avez entendu parler des Haïku ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 14/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Bir tema seçiyorlar ve bu spiral şeklinde devam ediyor (Ils choisissent un thème et il continue en spirale)*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Bir türkünün insanda yaptığı etkiyi, tiyatro yapamıyor (L'effet qu'un chant fait sur une personne, le théâtre ne peut pas le faire)*, transcription d'une séance de travail, Paris, 18/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *İşte yaklaşık yaptığımızı, ettiğimizi gösterdik (Nous avons à peu près montré ce que nous faisons, ce que nous réalisons)*, transcription d'une séance de travail, Uçhisar (Turquie), 23/01/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Attitude individuelle / Attitude collective*, transcription d'une séance de travail, Paris, 21/12/2012.



**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui se passe ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/06/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Reconstruire le tableau théâtral*, transcription d'une séance de travail, Paris, 27/06/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quelques mots sur l'état*, transcription d'une séance de travail, Paris, 14/10/2013.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Avant de poser ma question...*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), 14 septembre 2008.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Hier, vous nous avez demandé ce qu'était le théâtre pour nous*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), 15 septembre 2008.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Je peux faire une introduction ainsi*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), septembre 2011.

**Temeltaş, Gülayşe et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Gülayşe et moi, nous étions dans la même faculté...*, transcription d'une séance de travail, Göreme (Turquie), 30/09/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Bonjour à tous*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/10/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Autonomie de l'acteur*, transcription d'une table-ronde qui s'est tenue au CRT Ayna, Paris, 20/12/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre (discussion dirigée par) :** *D'abord je voulais vous remercier pour ce que vous avez présenté*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/10/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre (discussion dirigée par) :** *Mais on a peur de faire mal...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/10/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *L'Acteur et la tradition*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/12/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *On a réfléchi un peu à la façon de travailler après ce matin*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/01/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *Quand on est dans le travail artistique*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/11/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Questions*, notes de travail, Paris, 18/12/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Quand tu dis « ne doit pas aller à l'esprit », ça introduit un trouble...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 07/02/2009.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Est-ce que l'activité théâtrale est suffisante pour qu'on puisse en tirer une théorie ?*, notes de travail, Paris, 24/11/2009.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Durant les stages*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/02/2010.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Ce qui me frappe toujours dans le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 01/02/2012.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *La force du théâtre*, transcription d'une séance de travail, Paris, 02/10/2012.

#### **b. Comptes rendus de séances et notes de travail**

**Çakar, Özgün :** *Artaud üzerinde konuşuk (Nous avons parlé d'Artaud)*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 05/06/2013.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Özeleştiri (Remarques)*, notes de travail, Ankara, 04/05/2011.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Marie'nin çalışması (Le travail de Marie)*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 26/07/2013.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Martin'in çalışması (Le travail de Martin)*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 26/07/2013.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Rafael'in çalışması (Le travail de Raphaël)*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 26/07/2013.

**Gershon, Ori :** *On a commencé par des étirements debout*, notes de travail, Paris, 10/06/2010.

**Gershon, Ori :** *La séance était assez courte*, notes de travail, Paris, 11/06/2010.

**Gershon, Ori :** *Un jour avant le début du stage*, notes de travail, Paris, 08/08/2010.

**Gershon, Ori,** *Quels sont les éléments qui se répètent dans le travail du corps ?*, notes de travail, Paris, 09/12/2010.

**Gershon, Ori :** *La présentation du travail dans trois différents temps, espaces et groupes de participants*, notes de travail, Paris, 19/09/2012.

**Gershon, Ori :** *La présentation commence et termine avec une danse*, notes de travail, Paris, 20/09/2012.

**Gershon, Ori :** *Les principes dans une séance de travail, avec des participants extérieurs*, notes de travail, Paris, 01/10/2012.

**Gershon, Ori :** *Regard sur la pédagogie*, notes de travail, Paris, 14/12/2012.

**Gershon, Ori :** *Il s'agit d'un groupe très varié*, notes de travail, Paris, 16/12/2012.

**Gershon, Ori :** *Règles de l'espace*, notes de travail, Paris, 10/01/2013.

**Gershon, Ori :** *Les principes du travail sur le corps*, notes de travail, Paris, 18/01/2013.

**Gershon, Ori :** *Nous commençons la séance assez tard*, notes de travail, Paris, 15/02/2013.

**Gershon, Ori :** *Vêtements et accessoires à apporter pour le travail*, note à l'attention des stagiaires, Paris, 16/06/2013.

**Gershon, Ori :** *Les trois structures ont beaucoup de matière*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 26/07/2013.

**Kaleci, Ali İhsan et Erica Letailleur :** *Notes sur le travail des structures*, notes de travail, Paris, 26/07/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Pousser le travail de chants...*, notes de travail, Paris, 03/09/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Points à développer*, notes de travail, Paris, 15/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Expression théâtrale*, notes de travail, Paris, 15/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Régularité du travail*, notes de travail, Paris, 21/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il existe deux réalités dans notre travail*, notes de travail, Paris, 02/12/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Nous avons dévoilé notre travail lors de cette formation*, notes de travail, Paris, 24/09/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Se prosterner*, notes de travail, Paris, 24/09/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Travail sur les chants et la parole*, notes de travail, Paris, 30/09/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Parfois, comme le dit Artaud*, notes de travail, Paris, 01/10/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Travail sur le soufisme, théâtre et parole*, notes de travail, Paris, 07/10/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Rien n'est exercice dans la vie ni dans le théâtre*, notes de travail, Paris, 14/10/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quelques mots sur l'état*, notes de travail, Paris, 14/10/2013.

**Le Dû-Motais, Elise :** *La journée commence, les stagiaires sont arrivés...*, notes de travail, Paris, 10/01/2008.

**Lemarchand, Marie :** *Journal de bord du stage « Autonomie de l'Acteur »*, Paris, 20.11.2014.

**Letailleur, Erica :** *Ce qui empêche l'autonomie*, notes de travail, Paris, 15/12/2006.

**Letailleur, Erica :** *Structure Christelle Gournès (I)*, notes de travail, Paris, 27/07/2007.

**Letailleur, Erica :** *Structure Isabelle Hulot (I)*, notes de travail, Paris, 30/07/2007.

**Letailleur, Erica :** *Structure Vanessa Sanchez (I)*, notes de travail, Paris, 30/07/2007.

**Letailleur, Erica :** *Structure Athina Axiotou (I)*, notes de travail, Paris, 31/07/2007.

**Letailleur, Erica :** *Structure Katia O'Wallis (I)*, notes de travail, Paris, 31/07/2007.

**Letailleur, Erica :** *Partialité et impartialité de l'acteur*, notes de travail, Paris, 14/01/2008.

**Letailleur, Erica :** *Tous les matins*, notes de travail, Paris, 23/06/2008.

**Letailleur, Erica :** *Etre accomplis, matures, vierges*, notes de travail, Paris, 29/06/2008.

**Letailleur, Erica :** *Nécessité d'un travail artisanal*, notes de travail, Paris, 12/08/2008.

**Letailleur, Erica :** *Avant de partir en Turquie*, notes de travail, Paris, 15/10/2008.

**Letailleur, Erica :** *Ce que j'ai vu*, notes de travail, Paris, 28/01/2009.

**Letailleur, Erica :** *Nous faisons du théâtre*, notes de travail, Paris, 19/06/2009.

**Letailleur, Erica :** *Regarder un travail*, notes de travail, Paris, 18/08/2009.

**Letailleur, Erica :** *Travail avec les étudiantes turques*, notes de travail, Paris, 30/09/2009.

**Letailleur, Erica :** *La première leçon que j'ai prise de la séance d'aujourd'hui*, notes de travail, Paris, 20/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *Depuis hier, nous faisons travailler Anne et Bastien*, notes de travail, Paris, 29/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *Le corps est l'élément le plus important à travailler chez un acteur*, notes de travail, Paris, 05/02/2010.

**Letailleur, Erica :** *La formation de l'acteur : paradoxes et questions*, article inédit, Paris, 30/09/2012.

**Letailleur, Erica :** *Autonomie de l'acteur*, article inédit, Paris, 30/09/2012.

**Letailleur, Erica :** *Pendant longtemps, nous avons évoqué un théâtre qui serait comme le Sema*, notes de travail, Paris, 22/10/2010.

**Letailleur, Erica :** *Compte-rendu de la Journée de Concertation « La formation du comédien, un enjeu de mobilité européenne »*, Paris, 21/10/2012.

**Letailleur, Erica :** *D'une manière générale, concernant le cycle de formation*, notes de travail, Paris, 03/12/2012.

**Letailleur, Erica,** *Quel Rapport entre Einstein, le soufisme, Zeybek et notre travail ?*, notes, Paris, 02/05/2013.

**Letailleur, Erica,** *Installation, circulation, finalisation*, notes, Paris, 06/05/2013.

**Letailleur, Erica :** *Toutes ces règles peuvent paraître effrayantes*, notes de travail, Paris, 17/06/2013.

**Letailleur, Erica :** *Voici les notes que j'ai prises...*, notes de travail, Paris, 23/07/2013.

**Truong, Jeanne :** *Lorsqu'on parle de transmission, on parle d'amour*, notes de travail, Paris, 15/02/2013.

### **c. Séances filmées**

**22 mai AFDAS-CIF présentation**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, 2006.

**« Présentations » Discussions 22 mars 2006**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, 2006.

**Cappadoce 2006 + Présentation 07 structures 3**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme (Turquie), 2006.

**Paul Allain 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Travail avec Triffaux**, 3 fichiers AVI, durée totale 181'25, Paris, 2006.

**J-P Triffaux 10/10/2006 2 – Pas d'image !**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**18/10/2006 Hamlet + Jean-Pierre**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Interview Sabine + Rıza Hoca 01/11/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Maria Shevtsova 04/11/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Maria + Rıza 04/11/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Présentations AFDAS Déc. 2006 / AFDAS 2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Présentation AFDAS 21/12/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**1<sup>ère</sup> présentations 09/07/2007**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**Présentation CIF 2007 – Août**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**Etudiants Ankara 27/09/2007**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Mustafapaşa (Turquie), 2007.

**AFDAS 2007 structure**, Support MiniDV de marque Fuji, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**AFDAS 2007 structure**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**AFDAS 2007 structure**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**Juliette AFDAS CIF**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2008.



**07/02/2008 CIF Séance de Travail**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, 2008.

**02/02/2009 CIF Corps**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2009.

**CIF 2009 Présentation premier jour**, Fichier AVI, durée 14'32, Paris, 2009.

**Bastien/Anne structure août 2009 / Gül Hanım (barré)**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2009.

**Bastien/Anne structure Hamlet 12 novembre 2009**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2009.

**CIF 2008 Présentation Juliette**, Fichier AVI, durée 14'52, Paris, 2008.

**CIF Hamlet travail 2010**, 2 fichiers AVI, durée 61'20, Paris, 2010.

**CIF 2010 Hamlet Macbeth 23 nov.**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**CIF 2010 Hamlet 24 nov. 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**CIF 2010 24 nov. 2**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**CIF 2010 Présentation 16/12/2010 1<sup>ère</sup> partie**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**CIF 2010 Présentation 16/12/2010 2<sup>ème</sup> partie**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**17/12/2010 CIF 2010 / 04/10**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**1<sup>er</sup> jour stage CIF 2011**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2011.

**Audition acteurs français**, 18 fichiers AVI, durée totale 135'54, Paris, 2012.

**CIF Audition Anastasia**, 6 fichiers AVI, durée totale 75'34, Paris, 2013.

**Video Travail CIF Cappadoce**, dossier informatique comprenant 15 sous-dossiers : 21/08 Travail CIF Video Saklı Vadi (5 fichiers AVI, durée totale 29'31), 22/08 Travail CIF Video Saklı Vadi (34 fichiers AVI, durée totale 91'04), 23/08 Travail CIF Video Saklı Vadi (7 fichiers AVI, durée totale 58'33), 24/08 Travail CIF Video Saklı Vadi Nuit (4 fichiers AVI, durée totale 21'12), 28/08 Travail CIF Video Saklı Vadi (2 fichiers AVI, durée totale 22'31), 28/08 Video Structure CIF (3 fichiers AVI, durée totale 28'52), CIF Travail textes (17 fichiers AVI, durée totale 40'03), 17/10 CIF Video Portes-Ouvertes (3 fichiers AVI, durée totale 43'15), 18/10 CIF Video Portes-Ouvertes (6 fichiers AVI, durée totale 89'31), 23/10 CIF Video Portes-Ouvertes (4 fichiers AVI, durée totale 54'23), 25/10 CIF Video Portes-Ouvertes (5 fichiers AVI, durée totale 63'49).

## **B. Entretiens et témoignages**

**Aidoudi, Amel** : *Ma route a été une suite de rencontres*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Akova, Begüm** : *Je suis insatisfaite de tout ce qu'on m'a appris jusqu'à maintenant*, notes de travail, Ankara (Turquie), 08/09/2011.

**Akpınar, İlknur Burcu** : *Bir tiyatro arayışı içindeydim (Le théâtre que je faisais ne me donnait pas satisfaction)*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 08/09/2011.

**Akpınar, İlknur Burcu :** *Öncelikle bu çalışmaya tekrar çağırılmaktan dolayı çok teşekkür ediyorum (Avant tout je vous remercie beaucoup de m'avoir ré-acceptée dans ce travail),* témoignage, Ankara (Turquie), 10/10/2011.

**Altman, Léa :** *J'étais venue faire ce stage pour me remettre au travail,* témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Axiotou, Athina :** *Avant le stage, je faisais du théâtre de rue,* témoignage, Paris, 30/04/2008.

**Babled, Aurélie :** *D'abord, j'ai voulu faire ce stage,* témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Blancal, Claudine :** *Je me suis amusée à faire un petit jeu d'esprit,* témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Blondeau, Muriel :** *Au départ, je cherchais le moyen de répondre à des besoins d'apprendre à réinvestir mon corps,* témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Brun, Richard :** *En fait, l'évolution, je la sens vraiment,* témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Cali, Jennifer :** *Le travail se passe en profondeur,* témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Çakar, Özgün :** *Bugün oyunu seyirciye açacağımız gündü (Aujourd'hui, c'était le jour où nous allions présenter notre travail),* notes de travail, Ortahisar (Turquie), 09/06/2013.

**Çalışkan, Faruk :** *Müzik eğitimi alan ve bu alanda kendini geliştirmeye ve algılarını arttırmaya çalışan biri olarak... (En tant que personne ayant reçu une formation musicale et ayant projeté sa carrière et son évolution personnelle dans ce domaine...),* témoignage, İstanbul (Turquie), 11/04/2012.

**Çelik, Berrin :** *Nevşehir'de Ali İhsan Kaleci liderliğinde (A Nevşehir, sous la direction d'Ali İhsan Kaleci),* témoignage, Ankara (Turquie), 10/10/2011.

**Demirel, Neslihan Derya,** *Batı tiyatrosunu değerlendirirken (En donnant une importance au théâtre occidental),* notes de travail, Ankara, 25/11/2010.

**Dereli, Damla Ece :** *Toute ma vie j'ai voulu ouvrir chaque porte qui se présentait devant moi*, témoignage, Ankara (Turquie), 08/09/2011.

**Dogliani, Karine :** *Suite au travail effectué*, processus de structure, Paris, 31/12/2006.

**Ducos, Jean-Pierre :** *A 75 ans, j'ai choisi de faire un stage*, témoignage, Paris, 17/08/2010.

**Ducos, Jean-Pierre :** *Comment aborder ce métier ?*, témoignage, Paris, 17/08/2010.

**Ergen, Taylan :** *Bu Projeye kaulmadan önce (Avant de venir dans ce projet)*, témoignage, İstanbul (Turquie), 11/04/2012.

**Fontaine, Isabelle :** *Je me rends compte que tout se lie*, témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Goguiet, Barbara :** *Tout ce travail permet de redonner de la vie à ce qu'on croyait éteint*, témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Gournès, Christelle :** *Professionnellement, avant le stage, je cherchais une autonomie*, témoignage, Paris, 30/04/2008.

**Hocking, Tadrina :** *Première étape, adaptation difficile*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Jeanningros, Caroline :** *C'est ce que vous m'avez dit quand on s'est rencontrés*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Köklü, Ayça,** *Çalışmanın içinde eğitimini aldığım (La formation que j'ai reçue à travers ce travail)*, notes de travail, Paris, 28/09/2012.

**Moschonas, Dimitrios :** *Simare*, communication réalisée lors de la Conférence « Le corps de l'acteur, entre les traditions orientales et occidentales », Université d'Athènes, 29/02/2012.

**Payet, Dominique :** *Ce que je retiens*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Sanchez, Vanessa :** *J'ai voulu faire ce stage parce que moi, j'ai pas fait d'école de théâtre*, témoignage, Paris, 30/04/2008.

**Sarıtaş, Vahit :** *Mes attentes n'étaient pas différentes de ma vie*, témoignage, Ankara (Turquie), 08/09/2011.

**Sözer-Özdemir, Şebnem :** *Je ne savais pas ce que j'allais rencontrer*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 12/10/2011.

**Ting, Li Ping :** *J'ai voulu faire ce stage pour me vérifier*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Truong, Jeanne :** *Les deux premiers jours de notre arrivée*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 09/06/2013.

**Truong, Jeanne :** *Critères de sélection*, texte ayant fait l'objet d'une communication orale, lors d'une conférence donnée à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, 16/06/2013.

**Viallet-Wittendal, Cécile :** *Un voyageur voit une immense montagne devant lui*, témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Vincent, Murielle :** *Quand j'ai cherché un stage pour me former*, témoignage, Paris, 30/11/2008.

**Yalçın, Çimen :** *Sempozyuma İ.T.Ü. Müzikoloji Bölümün'den Süleyman Şenel hocam tarafından yönlendirilidim (J'ai été orientée vers vous par mon professeur Süleyman Senel, du département de musicologie de l'Université Technique d'Istanbul)*, témoignage, İzmir (Turquie), 11/04/2012.

## **C. Programmes et documents de travail**

**Stage de formation / perfectionnement : Autonomie de l'Acteur, avec le Workcentre de Jerzy Grotowski et Thomas Richards**, Dossier pédagogique, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayna, 22 pages, 2006.

**Pour une autonomie de l'acteur**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 8 pages, Ayna, Paris, 2006.

**Autonomie de l'acteur**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 8 pages, Ayna, Paris, 2007.

**Autonomie de l'acteur, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 pages, Ayn Seyir, Paris, 2008.

**Autonomie de l'acteur, stage de formation professionnelle sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 10 pages, Ayn Seyir, Paris, 2009.

**Autonomie de l'acteur, stage de formation professionnelle sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 pages, Ayn Seyir, Paris, 2009.

**Autonomie de l'acteur : rapport de synthèse**, Rapport pédagogique, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, 19 pages, 2009.

**Autonomie de l'acteur, formation de théâtre à destination des artistes du spectacle vivant, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, Dossier pédagogique, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, 12 pages, 2010.

**Autonomie de l'acteur, stage de formation professionnelle sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 pages, Ayn Seyir, Paris, 2010.

**Autonomie de l'acteur, formation de théâtre à destination des artistes du spectacle vivant, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 pages, Ayn Seyir, Paris, 2010.

**Autonomie de l'acteur, rapport de synthèse**, Rapport pédagogique, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, 8 pages, 2010.

**Autonomie de l'acteur**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 12 pages, Ayn Seyir, Paris, 2011.

**Autonomie de l'acteur, rapport de synthèse**, Rapport pédagogique, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, 11 pages, 2011.

**IDEOGRAM – Autonomie de l'acteur, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 10 pages, Ayn Seyir, Paris, 2012.

**De la formation à la création, pour les artistes du spectacle vivant**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 15 pages, Ayn Seyir, Paris, 2013.

**De la formation à la création, pour les artistes du spectacle vivant**, brochure écrite et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, 4 pages, Ayn Seyir, Paris, 2013.

**Portes-ouvertes « Autonomie de l'acteur »**, invitation rédigée et réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, format dématérialisé pour campagne de mailing, Ayn Seyir, Paris, 2013.

**Autonomie de l'acteur**, communiqué distribué aux participants aux journées de Portes-ouvertes, rédigé par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, Paris, 2013.

**Autonomie de l'acteur – du 17 juin au 25 octobre 2013**, brochure réalisée par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Ayn Seyir, Paris, 2013.

# SOURCES SECONDES

## A. Publications du CRT St. Blaise

**CRT St. Blaise**, recueil de photographies réalisé par Ali İhsan Kaleci, ed. Ideogram Théâtre, Ankara, 2014.

**Théâtre et idéogrammes**, réalisé par Ali İhsan Kaleci et Karolos Zonaras, 122', DVD, prod. Ideogram Théâtre, Ankara, 2013.

**Idéogrammes, le souffle du théâtre**, ouvrage collectif sous la direction d'Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, ed. Ideogram Théâtre, Ankara, 2013.

**Tiyatro ište bu ağaç**, Ali İhsan Kaleci, ed. Ideogram Théâtre, Ankara, 2015.

**İnsana ayna insan. Tiyatro**, Ali İhsan Kaleci, ed. Ideogram Théâtre, Ankara, 2015.

**Ayn Seyir**, <http://aynseyir.wordpress.com/>, blog Wordpress, consultation le 01 novembre 2013.

**CRT St. Blaise**, <http://crt-saintblaise.com/Accueil/page%20d'accueil.htm>, site internet, consultation le 01 novembre 2013.

**Projet Ideogram**, <http://ideogramproject.com/>, blog Wordpress, consultation le 01 novembre 2013.



**Ideogram Théâtre**, <http://ideogramtheatre.wordpress.com/>, revue collaborative en ligne, sous forme de blog Wordpress, consultation le 01 novembre 2013.

**Ideogram Arts**, <http://ideogramarts.wordpress.com/>, blog Wordpress, consultation le 11 décembre 2014.

**Contemplations Project**, <http://contemplationsproject.wordpress.com/>, blog Wordpress, consultation le 10 décembre 2014.

## **B. Pratique, journaux de bord, notes (CRT St. Blaise)**

**DTCF Konferansı**, Conférence donnée à l'Université d'Ankara – Département d'Etudes Théâtrales par Ali Ihsan Kaleci, Süreyya Çelik-Karacebey et Erica Letailleur, Ankara, 05/10/2011.

**Suivi des courbatures**, formulaire à l'usage des membres de l'équipe, Paris, 2009.

**Aidoudi, Amel** : *Je suis ma tante*, processus de structure, Paris, 14/12/2006.

**Axiotou, Athina** : *La mère*, processus de structure, Paris, 08/08/2007.

**Brun, Richard** : *Au début, je me souviens d'un moment*, processus de structure, Paris, 13/12/2006.

**Brun, Richard** : *Je vois ma fille et ma femme*, processus de structure, Paris, 14/12/2006.

**Çakar, Özgün** : *Dans ce texte*, notes de travail, Ankara (Turquie), 10/12/2012.

**Çakar, Özgün** : *Bugün oyunu seyirciye açacağımız gündü*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 09/06/2013.

**Çakar, Özgün** : *Macbeth*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 29/07/2013.

**Çalışkan, Faruk :** *Müzik eğitimi alan ve bu alanda kendini geliştirmeye ve algılarını arttırmaya çalışan biri olarak...*, témoignage, İstanbul (Turquie), 11/04/2012.

**Çelik, Berrin :** *Nevşehir’de Ali İhsan Kaleci liderliğinde*, témoignage, Ankara (Turquie), 10/10/2011.

**Demirel, Neslihan Derya,** *Batı tiyatrosunu değerlendirirken*, notes de travail, Ankara, 25/11/2010.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Une nuit du festival*, article inédit, Ankara (Turquie), 09/12/2012.

**Demirel, Neslihan Derya :** *İdeogram ve Tiyatro, Avrupa’dan Asya’ya*, discours d’ouverture de la table-ronde tenue à l’Institut Français d’Ankara (Turquie), le 16/04/2013.

**Demirel, Neslihan Derya :** *Macbeth*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 28/07/2013.

**Dogliani, Karine :** *Suite au travail effectué*, processus de structure, Paris, 31/12/2006.

**Ergen, Taylan :** *Bu Projeye kailmadan önce*, témoignage, İstanbul (Turquie), 11/04/2012.

**Gershon, Ori :** *Travail physique training au Workcentre*, notes de travail, Pontedera (Italie), 15/11/2006.

**Gershon, Ori :** *Pourquoi le texte « C’est moi » m’a touchée ?*, notes de travail, Paris, 28/02/2007.

**Gershon, Ori :** *Le Cheval ; les pas et travail caractéristique de chacun*, notes de travail, Paris, 30/05/2007.

**Gershon, Ori :** *Travail technique*, notes de travail, Paris, 18/11/2007.

**Gershon, Ori :** *Erica a mis la musique...*, notes de travail, Paris, 11/01/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Pont*, fiche exercice, Paris, 19/03/2008.

**Gershon, Ori :** *La Table inversée*, fiche exercice, Paris, 23/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Musculation tonique*, planche de photographies, Paris, 25/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Exercices enchaînés pour s'asseoir*, notes de travail, Paris, 29/03/2008.

**Gershon, Ori :** *La Pyramide inversée*, fiche exercice, Paris, 31/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Rail*, fiche exercice, Paris, 31/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Roll-up*, fiche exercice, Paris, 31/03/2008.

**Gershon, Ori :** *La Table*, fiche exercice, Paris, 31/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Taille fine*, fiche exercice, Paris, 31/03/2008.

**Gershon, Ori :** *Pompes*, fiche exercice, Paris, 01/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Pyramide*, fiche exercice, Paris, 01/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Canard*, fiche exercice, Paris, 02/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Guerrier*, fiche exercice, Paris, 02/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Planche*, fiche exercice, Paris, 02/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Musculation active*, planche de photographies, Paris, 02/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Abdominaux : base*, fiche exercice, Paris, 07/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Etirements jambes ouvertes*, fiche exercice, Paris, 07/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Chandelle sur la tête*, fiche exercice, Paris, 07/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Maki*, fiche exercice, Paris, 07/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Türkmen kızı : la Vache*, fiche exercice, Paris, 08/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Natation*, fiche exercice, Paris, 11/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Equilibre T*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Chameau*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Chandelle*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Demi-lune*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Diamant parallèle*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Y*, fiche exercice, Paris, 12/04/2008.

**Gershon, Ori :** *L'Arc*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Balle*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Cavalier bas*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Cavalier haut*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Chaise*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Charrue*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Cheval*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Cobra*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Cygne*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *La Pince*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Poisson*, fiche exercice, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Musculation passive*, planche de photographies, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Tableau d'anatomie*, notes de travail, Paris, 13/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Cycles d'exercices*, notes de travail, Paris, 14/04/2008.

**Gershon, Ori :** *Systèmes du corps*, notes de travail, Paris, 14/04/2008.

**Gershon, Ori :** *L'homme est la créature la plus élevée*, notes de travail, Paris, 03/05/2008.

**Gershon, Ori :** *Comment j'ai appris le diamant*, notes de travail, Paris, 10/05/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Diamant*, fiche exercice, Paris, 12/05/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Diamant : processus technique*, notes de travail, Paris, 12/05/2008.

**Gershon, Ori :** *Entraînement musculaire*, notes de travail, Paris, 31/05/2008.

**Gershon, Ori :** *Comment j'ai appris la Charrue*, notes de travail, Paris, 06/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Comment j'ai appris le Roll Up*, notes de travail, Paris, 06/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Les Blessures des os dans l'entraînement*, notes de travail, Paris, 06/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Mauvaises postures du corps*, notes de travail, Paris, 06/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Le Système musculaire*, notes de travail, Paris, 08/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Travail des abdominaux*, notes de travail, Paris, 08/06/2008.

**Gershon, Ori :** *La Pyramide fait travailler le corps entier*, notes de travail, Paris, 08/06/2008.

**Gershon, Ori :** *L'Exercice du pont est un étirement*, notes de travail, Paris, 08/06/2008.

**Gershon, Ori :** *De quoi un muscle se compose-t-il ?*, notes de travail, Paris, 09/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Travail avec une balle*, notes de travail, Paris, 09/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Les Phénomènes communs du corps*, notes de travail, Paris, 23/06/2008.

**Gershon, Ori :** *Karadeniz*, notes de travail, Paris, 21/01/2009.

**Gershon, Ori :** *Un régime équilibré*, notes de travail, Paris, 26/02/2009.

**Gershon, Ori :** *Le projet de recherche que je souhaite écrire...*, brouillon de projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 20/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Bibliographie sur le Zeybek*, bibliographie annexée au projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 21/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Exemple d'un plan d'anatomie musculaire : les mouvements articulaires*, planche annexée au projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 23/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Exemple d'un plan du rythme : la circulation entre les parties du corps*, planche annexée au projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 23/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Exemple d'un plan de l'espace : direction du corps*, planche annexée au projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 23/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Entrer dans le corps d'Aydın Zeybeği*, projet de recherche présenté en vue d'une inscription en Master I, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Paris, 24/05/2009.

**Gershon, Ori :** *Il y a deux types d'endurance*, notes de travail, Paris, 30/11/2009.

**Gershon, Ori (articles réunis par) :** *Lexique de la danse en Occident*, recueil d'articles thématiques, Paris, 18/01/2010.

**Gershon, Ori :** *Pour analyser le mouvement et le mécanisme du corps dans cette marche*, notes de travail, Paris, 01/02/2010.

**Gershon, Ori :** *Afin d'aboutir le changement de direction*, notes de travail, Paris, 06/02/2010.

**Gershon, Ori :** *La marche est un point commun...*, notes de travail, Paris, 12/02/2010.

**Gershon, Ori :** *Le saut est l'ultime élément corporel qui résiste à la gravité*, notes de travail, Paris, 16/02/2010.

**Gershon, Ori (articles réunis par) :** *Aplomb*, recueil d'articles thématiques, Paris, 06/03/2010.

**Gershon, Ori :** *Etymologiquement, le mot « danser » veut dire « tirer »...*, notes de travail, Paris, 06/03/2010.

**Gershon, Ori :** *La logique du corps*, notes de travail, Paris, 06/03/2010.

**Gershon, Ori (articles réunis par) :** *Lexique figuratif du ballet*, recueil d'articles thématiques, Paris, 06/03/2010.

**Gershon, Ori :** *Analyse de trois vidéos de Yağmur Yağdı Zeybeği*, exposé réalisé à l'Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, dans le cadre d'un cours d'analyse du mouvement (Christine Roquet), Paris, 21/03/2010.

**Gershon, Ori :** *Thème = Ağır Zeybeği*, notes de travail, Paris, 13/05/2010.

**Gershon, Ori :** *Le Travail du corps dans les Zeybek dits « lents » (ağır zeybekleri) de la région d'Aydın, à travers l'exemple de l'analyse de Yağmur Yağdı Zeybeği*, plan de recherche pour la préparation d'un mémoire de Master I, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Paris, 15/05/2010.

**Gershon, Ori :** *Qu'est-ce qu'une stabilité dans une posture*, notes de travail, Paris, 15/06/2010.

**Gershon, Ori :** *L'espace dans les périmètres de soi*, article inédit, archives du CRT St. Blaise, Paris, 22/02/2011.

**Gershon, Ori :** *Résumé travail sur le corps du 20-21 mars 2011*, notes de travail, Paris, 22/03/2011.

**Gershon, Ori :** *Séance de travail du corps*, notes de travail, Paris, 19/04/2011.

**Gershon, Ori :** *Séance de travail du corps*, notes de travail, Paris, 25/04/2011.

**Gershon, Ori :** *Séance de travail du corps*, notes de travail, Paris, 26/04/2011.

**Gershon, Ori :** *Aujourd'hui nous avons continué avec la mise en forme*, notes de travail, Paris, 27/04/2011.

**Gershon, Ori :** *Proposition d'enchaînement Diz Vurma*, planche de photographies, Paris, 29/04/2011.

**Gershon, Ori :** *Aujourd'hui nous avons travail en précisant ce que c'est un kata*, notes de travail, Paris, 29/04/2011.



**Gershon, Ori :** *Depuis quatre jours on se concentre sur le rythme et l'écoute*, notes de travail, Paris, 09/08/2011.

**Gershon, Ori :** *La structure du Sema*, schéma, Paris, 19/09/2012.

**Gershon, Ori :** *Nous n'avons pas travaillé depuis deux mois sur le corps*, notes de travail, Paris, 19/11/2012.

**Gershon, Ori :** *Soirée de la Semaine des Solidarités*, notes de travail, Paris, 24/11/2012.

**Gershon, Ori :** *Séance de travail dans la danse contemporaine / Séance de notre travail du corps*, notes de travail, Paris, 29/11/2012.

**Gershon, Ori :** *Réflexion sur les dix principes du soufisme*, notes de travail, Paris, 29/11/2012.

**Gershon, Ori :** *Même si nous faisons un travail mauvais dans l'espace...*, notes de travail, Paris, 18/02/2013.

**Gershon, Ori :** *Les Principes des étapes du travail du corps*, notes de travail, Paris, 09/04/2013.

**Gershon, Ori,** *Corps interne, corps externe. La Corporalité de l'Europe à l'Asie*, notes ayant fait l'objet d'une communication lors d'une conférence organisée à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, dans le cadre du projet IDEOGRAM, Paris, 11/05/2013.

**Goguier, Barbara :** *Tout ce travail permet de redonner de la vie à ce qu'on croyait éteint*, témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Gournès, Christelle :** *Il est cinq heures de l'après-midi*, processus de structure, Paris, 08/08/2007.

**Gournès, Christelle :** *Professionnellement, avant le stage, je cherchais une autonomie*, témoignage, Paris, 30/04/2008.

**Grammatas, Theodoros :** *Théâtralité avant le théâtre. Origines de l'expression théâtrale à l'aube de la culture humaine*, notes de travail, Athènes (Grèce), 21/11/2011.

**Hocking, Tadrina :** *Première étape, adaptation difficile*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Hulot, Isabelle :** *Extérieur*, processus de structure, Paris, 08/08/2007.

**Hvana, Anastasia :** *Je rentre dans la chambre*, processus de structure, Paris, 27/09/2013.

**Jeanningros, Caroline :** *C'est ce que vous m'avez dit quand on s'est rencontrés*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Jeanningros, Caroline :** *Je suis dans la salle de bains avec mon frère Nicolas*, processus de structure, Paris, 31 décembre 2006.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Une Semaine au Workcentre de Jerzy Grotowski et Thomas Richards*, article inédit, Paris, 30/10/2004.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tek teka*, notes de travail, Paris, 22/12/2004.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il y a quelque chose qui dit que tout ça, c'est des passages*, notes de travail, Paris, 03/10/2005.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Kudsi Erguner*, notes de travail, Paris, 06/01/2006.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Mon dernier travail, c'est Regards soufis / Shakespeare*, notes de travail, Paris, 31/03/2006.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Quel est l'objectif du travail ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 10/04/2006.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Nous avons posé à quatre acteurs une série de trois questions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/06/2006.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ça se passe dans les tavernes*, notes de travail, Paris, 20/03/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Voyez le mouvement du corps quand il chante*, notes de travail, Paris, 21/03/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il y a un travail à faire sur la base du chant*, notes de travail, Paris, 28/03/2007.

**Kaleci, Ali İhsan et Elise Le Dû-Motais, Ori Gershon :** *J'aurais besoin de relire certains passages*, transcription d'une séance de travail, Paris, 24/05/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au théâtre, on se doit de dépasser le quotidien*, notes de travail, Paris, 31/05/2007.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Remarques sur la Turquie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 09/10/2007.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quatre portes chez les alevis*, notes de travail, Paris, 15/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Sacrifice de Juliette par elle-même, au nom de l'amour*, notes de travail, Paris, 20/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan et Erica Letailleur :** *Organisation générale*, notes de travail, Paris, 21/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ella a essayé toujours d'expliquer le travail aux gens*, notes de travail, Paris, 29/09/2008.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tu fais le voyage, mais tu contemples et en même temps tu es contemplé par le voyage*, traduction transcrite d'un passage de l'émission télévisée *Ceviz Kabuğu* (Avrasya TV, réal. Hulki Cevizoğlu, du 05 janvier 2009), Paris, 05/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand je suis venu en France*, notes de travail, Paris, 09/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on regarde le Sema, il fait un travail en lui-même*, notes de travail, Paris, 11/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ce qu'on peut voir là, c'est l'image parfaite de la féminité*, notes de travail, Paris, 12/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Imaginez qu'il y ait une catastrophe nucléaire*, notes de travail, Paris, 13/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Je pense que peut être il faut reprendre quelque chose de concret...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Chaque chant a sa danse, avons-nous dit*, notes de travail, Paris, 20/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Dans l'ensemble, il y avait une précision de directions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 21/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Première chose qu'on doit dire...*, notes de travail, Paris, 27/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans les chants, dans la danse...*, notes de travail, Paris, 28/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Traditionnel, c'est quelque chose qui ne vieillit pas*, notes de travail, Paris, 29/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Documentaire soufisme Afghanistan*, notes prises à partir du documentaire d'Arnaud Desjardins : *Soufis d'Afghanistan*, vol. 1 *Maître et Disciple* et vol. 2 *Au cœur des conféries* (1974), Paris, 30/01/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Artaud décrit un théâtre pas destiné aux sens*, notes de travail, Paris, 06/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Autrefois, les éleveurs n'osaient pas compter combien d'animaux ils possédaient*, notes de travail, Paris, 08/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La personne qui parle ici*, notes de travail, Paris, 10/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Il y a un « moi » vu par les autres ...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 12/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ayça Köklü, Özgün Çakar, Ori Gershon :** *On a commencé le travail en faisant un choix volontaire*, transcription d'une séance de travail, Paris, 13/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au Théâtre, on joue ce qui est écrit*, notes de travail, Paris, 16/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *C'est une autre conception de la vie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La superstition est une peur païenne de la vie*, notes de travail, Paris, 25/02/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'esprit occidental*, notes de travail, Paris, 02/03/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il s'agit de faire une petite mise au point pour améliorer le travail du corps*, notes de travail, Paris, 03/04/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le mot « Zeybek »*, notes de travail, Paris, 19/05/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Nous avons vu à peu près comment va le travail*, notes de travail, Paris, 20/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *A partir d'un certain moment on ne peut plus s'attarder à être critique envers le monde occidentalisé*, notes de travail, Paris, 21/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le Chant ne s'exprime pas par des mots*, notes de travail, Paris, 22/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui empêche le corps de travailler ?*, notes de travail, Paris, 25/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il faut un cycle dans le corps*, notes de travail, Paris, 28/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans le travail, vous apprenez quelque chose que vous voyez ou que vous entendez*, notes de travail, Paris, 29/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Porter les gens sur son dos nous demande beaucoup d'efforts*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La première chose, c'est d'avoir le même point de vue que la personne qui dirige*, notes de travail, Paris, 31/07/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Bilim ve gönül*, traduction transcrite d'un documentaire réalisé par Oktay Sinanoğlu (non référencé), Paris, 23/08/2009.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Tu va dans l'espace, il y a des gens*, transcription d'une séance de travail, Paris, 16/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qu'un texte ?*, notes de travail, Paris, 19/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le théâtre est venu en occident pour combler un état que l'être humain a perdu*, notes de travail, Paris, 24/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans les chants turcs*, notes de travail, Paris, 27/11/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Les makam : initiation*, transcription d'une séance de travail, Paris, 04/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Beaucoup de jeunes, si on leur propose d'aller en Amérique...*, traduction transcrite d'un passage de l'émission télévisée *Ceviz Kabuğu* (Avrasya TV, réal. Hulki Cevizoglu, du 07 décembre 2009), Paris, 07/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *On dit qu'il y avait environ 900 makam*, notes de travail, Paris, 07/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La première chose qu'on fait dans un travail*, notes de travail, Paris, 12/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Il y a une question importante*, transcription d'une séance de travail, Paris, 15/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Notez les images qui vous viennent*, transcription d'une séance de travail, Paris, 17/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Bien que cela se passe dans le domaine du théâtre conventionnel... Notes et réflexions sur le travail de Hamlet effectué par Bastien et Anne*, transcription d'une séance de travail, Paris, 23/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'Actor's Studio, ça vous paraît concret*, notes de travail, Paris, 30/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quantité et qualité dans l'art*, notes de travail, Paris, 30/12/2009.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La Ligne du travail*, notes de travail, Paris, 01/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Vous agissez toujours dans l'attaque et jamais dans la défensive*, notes de travail, Paris, 01/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Souvent, vous assimilez la qualité de ce que vous voyez avec ce que vous pouvez faire*, notes de travail, Paris, 04/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Espérons qu'encore une émission pourra passer à l'histoire*, traduction transcrite d'un passage de l'émission télévisée *Teke Tek* (Haber Türk TV, réal. Fatih Altaylı, du 20 décembre 2009), Paris, 07/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *On va voir un film*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Je vais faire quelque chose d'inattendu*, transcription d'une séance de travail, Paris, 18/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il y a un défunt dont j'avais entendu une des compositions*, transcription d'une séance de travail, Paris, 18/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *J'ai réfléchi à une chose par rapport à Zeki Müren hier*, notes de travail, Paris, 22/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Au bout d'un certain moment, le corps s'est adapté...*, notes de travail, Paris, 28/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tout le travail d'initiation aux makam*, notes de travail, Paris, 29/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *On a vu beaucoup de choses de Turquie*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Jean-Pierre Triffaux :** *Les makam : initiation*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/01/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *J'ai vu un documentaire sur la religion chrétienne*, traduction transcrite et commentée d'un passage de l'émission télévisée *Teke Tek* (Haber Türk TV, réal. Fatih Altaylı, du 03 janvier 2010), Paris, 01/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Passons à un musulman*, traduction transcrite et commentée d'un passage d'une émission télévisée non référencée, invité : Cüppeli Ahmet Hoca, Paris, 01/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *La dernière chose qu'on peut faire dans le monde du théâtre*, notes de travail, Paris, 03/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'Image arrêtée est toujours plus juste que l'image accélérée*, notes de travail, Paris, 04/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Imaginez : vous voyez une pièce de théâtre...*, notes de travail, Paris, 10/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il sépare en deux*, notes de travail, Paris, 09/02/2010.



**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on travaille sur le chant*, notes de travail, Paris, 11/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Ayça Köklü, Özgün Çakar :** *Où est-ce que ça vous fait mal quand vous avez travaillé ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Dans ce travail on voit qu'Özgün n'est pas concentrée*, notes de travail, Paris, 12/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on prend une séance de Zeybek et qu'on fait des photos*, notes de travail, Paris, 15/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Nous avons vu un spectacle hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *L'art nous apprend à vivre en harmonie avec notre environnement*, notes de travail, Paris, 23/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand on dit le texte avec le rythme*, notes de travail, Paris, 24/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *C'est ainsi que nous rejoignons le vieux spectacle populaire*, notes de travail, Paris, 24/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tirer la substance d'un travail brut*, notes de travail, Paris, 25/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce que la clarté de la pensée synthétique ?*, notes de travail, Paris, 26/02/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Je pense que si on comprend Artaud*, notes de travail, Paris, 01/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui se fait ? Pourquoi ça se fait ?*, notes de travail, Paris, 02/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Dans votre texte, s'il y avait une phrase...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 11/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Je pense qu'on peut renommer le théâtre d'Artaud*, notes de travail, Paris, 17/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Nous sommes à Rome*, traduction transcrite d'un passage d'un documentaire télévisé réalisé par İlber Ortaylı (non référencé), Paris, 17/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ici, les sons sont devenus des notes*, notes de travail, Paris, 31/03/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** « *Connaître la vertu sans la cultiver...* », notes de travail, Paris, 01/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le Mécanisme de la danse doit être comme celui du cœur*, notes de travail, Paris, 20/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Ori Gershon :** *Quand on regarde la personne qui dirige*, transcription d'une séance de travail, Paris, 22/04/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Olmak = être/avoir*, notes de travail, Paris, 07/06/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Endurance et rythme*, notes de travail, Paris, 15/06/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *The game of influences, between East and West. A work experience with Anakra University theatre students*, communication réalisée lors de la Première Conférence Internationale de Baku, Baku (Azerbaïdjan) en novembre 2010, 27/06/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Initiation des membres au théâtre*, notes de travail, Paris, 08/07/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Notre ère et la crise de l'éthique*, traduction transcrite d'un passage de l'émission télévisée *Düşünce İklimi* (TRT, réal. Pr. Dr. Keman Gürsoy, du 21 mai 2009), Paris, 30/07/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Transmission*, texte poétique élaboré d'après le témoignage de Jean-Pierre Ducos sur son métier d'acteur, Paris, 17/08/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Avant les gens faisaient des choses, parfois pour le besoin*, notes de travail, Paris, 18/11/2010.

**Kaleci, Ali İhsan et Erica Letailleur :** *Qu'est-ce que le corps pour toi ?*, transcription d'une séance de travail, Paris, 16/12/2010.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Tu ne peux pas rester à tes quatorze ans*, notes de travail, Paris, 17/12/2010.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Batı iki şey meydana getirdi (L'occident est composé de deux choses)*, notes de travail, Paris, 16/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qu'on a dit ?*, notes de travail, Paris, 17/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Ne dedik ?*, notes de travail, Paris, 17/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Türk Sanat Müziği şarkılarını arşivlerken*, notes de travail, Paris, 21/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Dansta çok fazla atlama ve dönük vardır*, notes de travail, Paris, 22/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Güç bilgiyi paylaşmaktır (Le pouvoir, c'est partager l'information)*, notes de travail, Paris, 24/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Şarkı fiziktir (Le chant, c'est physique)*, notes de travail, Paris, 25/02/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Est-ce que vous avez entendu parler des Haïku ?*, notes de travail, Paris, 14/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Bir tema seçiyorlar ve bu spiral şeklinde devam ediyor*, notes de travail, Paris, 15/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Bir türkünün insanda yaptığı etkiyi, tiyatro yapamıyor*, notes de travail, Paris, 18/03/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Par exemple, dans le film chinois*, notes de travail, Paris, 04/04/2011.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Là où il n'y a pas de problèmes, vous les créez*, transcription d'une séance de travail, Paris, 19/04/2011.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *Semaha oyun desek...*, transcription d'une séance de travail, Uçhisar (Turquie), 22/01/2012.

**Kaleci, Ali İhsan (discussion dirigée par) :** *İşte yaklaşık yaptığımızı, ettiğimizi gösterdik*, transcription d'une séance de travail, Uçhisar (Turquie), 23/01/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *The Actor's training. Crafts' knowledge and artistic autonomy*, communication pour la Seconde Conférence Internationale du Théâtre de Baku, Baku (Azerbaïdjan), 07/10/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *C'est dommage que tous ces chants ne soient pas archivés comme il faut*, transcription d'une séance de travail, Paris, 20/11/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Nous nous sommes rencontrés pour la fête des solidarités*, notes de travail, Paris, 18/12/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Quand le langage est remplacé dans le corps*, notes de travail, Paris, 19/12/2012.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Attitude individuelle / Attitude collective*, notes de travail, Paris, 21/12/2012.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Mutlak mana yoktur – Le sens absolu n'existe pas*, notes de travail, Paris, 11/02/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Introduction au soufisme*, traduction de passages d'un ouvrage non référencé de Mahmut Erol Kılıç, Paris, 13/02/2013.

**Kaleci, Ali İhsan,** *L'état est un instant de grâce de Dieu*, notes de travail, Paris, 16/04/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Le Projet Ideogram, c'est saisir le théâtre*, notes de travail, Paris, 16/04/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *J'ai lu Artaud avec l'esprit turc*, notes de travail, Paris, 08/05/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Qu'est-ce qui se passe ?*, notes de travail, Paris, 25/06/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Reconstruire le tableau théâtral*, notes de travail, Paris, 27/06/2013.

**Kaleci, Ali İhsan et Erica Letailleur :** *İşleyen demir pas tutmaz*, notes de travail, Paris, 15/09/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Il fait chaud*, texte poétique d'après le processus de structure d'Anastasia Hvana, Paris, 11/10/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Samedi après-midi*, texte poétique d'après le processus de structure de Raphaël Leguillon, Paris, 11/10/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Effacer, balayer*, notes de travail, Paris, 12/10/2013.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Avant de poser ma question...*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), 14 septembre 2008.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Hier, vous nous avez demandé ce qu'était le théâtre pour nous*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), 15 septembre 2008.

**Karacabey, Süreyya et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Je peux faire une introduction ainsi*, transcription d'une séance de travail, Mustafapaşa (Turquie), septembre 2011.

**Karacabey, Süreyya :** *Tiyatronun sınırları üzerine*, notes de travail, Ankara (Turquie), 16/01/2012.

**Karacabey, Süreyya :** *Gelenek tiyatrosu ilişkisi*, notes de travail, Ankara (Turquie), 12/08/2012.

**Kaya, Sakine :** *Geçen sefer katılmış olduğum çalışma*, témoignage, Sakarya (Turquie), 11/04/2012.

**Köklü, Ayça,** *CIF 2010 Ses çalışması çalışılan parçalar*, notes de travail, Paris, 24/04/2011.

**Köklü, Ayça :** *Çalışma listesi*, notes de travail, Paris, 02/05/2011.

**Köklü, Ayça,** *Çalışmanın içinde eğitimini aldığım*, notes de travail, Paris, 28/09/2012.

**Köklü, Ayça :** *Çalışma Ortahisar sakinlerinden Nurettin Beyin evinde eşyasız*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 05/06/2013.

**Köklü, Ayça :** *Macbeth*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 28/07/2013.

**Köklü, Ayça :** *Bireysel strüktür, Alan ve yön çalışması*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 29/07/2013.

**Lemarchand, Marie :** *Une fin d'après-midi en été*, processus de structure, Paris, 27/09/2013.

**Letailleur, Erica :** *Notes de travail*, notes de travail, Paris, 31/11/2005.

**Letailleur, Erica :** *Jerzy Grotowski, méconnu ?*, notes de travail, Paris, 04/01/2006.

**Letailleur, Erica :** *Je m'aperçois que quand je chante doucement les chants français*, notes de travail, Paris, 06/06/2006.

**Letailleur, Erica :** *Ce qui ne va pas*, notes de travail, Paris, 31/07/2006.

**Letailleur, Erica et Ali İhsan Kaleci :** *Visite du Musée de Hacıbektaş*, notes de travail, Hacıbetkaş (Turquie), 14/09/2006.

**Letailleur, Erica :** *De l'appel du « moi » dans la société française contemporaine*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *Je veux tenter d'apporter un témoignage concret sur la pratique du Centre de Recherches Théâtrales Ayna*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *L'art est ce qui existe*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *L'Ethnographie moderne*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *Le monopole du monde du spectacle*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *Une nouvelle Tradition occidentale du théâtre*, notes de travail, Paris, 18/05/2007.

**Letailleur, Erica :** *Lecture des témoignages d'Ori et Elise*, notes de travail, Paris, 21/05/2007.

**Letailleur, Erica et Ali İhsan Kaleci :** *Rencontre avec les membres de l'équipe de Semah de Hacibektaş*, entretien, Hacibektaş (Turquie), 15/09/2007.

**Letailleur, Erica et Vanessa Sanchez :** *Nous allons commencer l'année avec des questions*, transcription d'une séance de travail (inachevée), Paris, 31/01/2008.

**Letailleur, Erica :** *Le chant traditionnel turc*, notes de travail, Paris, 25/05/2008.

**Letailleur, Erica :** *Travail physique*, notes de travail, Paris, 11/07/2008.

**Letailleur, Erica :** *Les Comédiens ne veulent pas réfléchir sur leur art*, notes de travail, Paris, 26/11/2008.

**Letailleur, Erica :** *Théâtre France/Turquie : peut-on parler d'influences ?*, entretien avec Ali İhsan Kaleci, ayant fait l'objet d'une publication dans l'ouvrage *Un Théâtre d'Idéogrammes* (dir. Kaleci et Letailleur, Ankara, 2013), Paris, 02/02/2009.

**Letailleur, Erica :** « *Il faut se défier de la tendance à arranger les choses...* » *Tableau Orient-Occident*, Guénon, notes, Paris, 15/02/2009.

**Letailleur, Erica :** *La Crise du théâtre moderne*, notes de travail, Paris, 24/02/2009.

**Letailleur, Erica :** *Transformation des placements vocaux dans la musique alevie*, notes de travail, Paris, 11/06/2009.

**Letailleur, Erica :** *L'Acteur et le chant. Pour une approche systématique de l'utilisation du chant au théâtre, en tant que technique et mode d'expression*, article inédit, archives du CRT St. Blaise, Paris, 01/07/2009.

**Letailleur, Erica :** *Nous avons essayé de trouver des réponses justes à tes questions*, notes de travail, Paris, 25/07/2009.

**Letailleur, Erica :** *Chanter les Deyiş*, entretien avec Ali İhsan Kaleci, Paris, 30/07/2009.

**Letailleur, Erica :** *Si j'ai bien compris ta pensée*, notes de travail, Paris, 01/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *Nous avons fait une séance d'étirements*, notes de travail, Paris, 18/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *J'ai compté pour la première fois la durée de l'étirement*, notes de travail, Paris, 18/01/2010.

**Letailleur, Erica (discussion dirigée par) :** *Comme on a eu un petit échange avec Anne hier*, transcription d'une séance de travail, Paris, 20/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *Je n'ai pas écrit depuis jeudi dernier*, notes de travail, Paris, 27/01/2010.

**Letailleur, Erica :** *Aujourd'hui, nous sommes le mercredi 03 février 2010*, notes de travail, Paris, 03/02/2010.

**Letailleur, Erica :** *Nous avons tenté de répondre au mieux à ta proposition*, notes de travail, Paris, 25/02/2010.



**Letailleur, Erica :** *Lorsqu'on considère le projet IDEOGRAM aujourd'hui*, notes de travail, Ankara (Turquie), 15/01/2012.

**Letailleur, Erica :** *Si les traditions étaient le théâtre de demain ? Le travail d'Ali İhsan Kaleci envisagé comme une perspective pour le théâtre d'aujourd'hui*, projet d'article inachevé, Paris, 01/09/2012.

**Letailleur, Erica :** *Performance et performativité. Etude de cas : deux contextes pour le Mugam d'Azerbaïdjan*, communication réalisée lors de la Journée d'Etudes sur les Performances Studies, EHESS, Paris, 20/09/2012.

**Letailleur, Erica :** *Alternatives for theatre into the tradition. Example of Azeri Mugam and theatre*, communication lors de la Seconde Conférence Internationale du Théâtre de Baku, Baku (Azerbaïdjan), 07/10/2012.

**Letailleur, Erica :** *Depuis une semaine, Ali İhsan est rentré de Turquie*, notes de travail, Paris, 21/10/2010.

**Letailleur, Erica et Ali İhsan Kaleci :** *Önce, Azerbaycan Kültür ve Turizm Narırlığı'na bizi davet ettiği için, teşekkür ederiz*, discours prononcé durant la Seconde Conférence Internationale du Théâtre de Baku, Baku (Azerbaïdjan), 06/11/2012.

**Letailleur, Erica :** *Compte-rendu de réunion*, compte-rendu d'une réunion de l'équipe, Paris, 08/02/2013.

**Letailleur, Erica :** *« Ecole de théâtre » : une oxymore ?*, article inachevé, notes de travail, Ankara (Turquie), 24/02/2013.

**Letailleur, Erica :** *D'une manière générale, nous fonctionnons...*, notes de travail, Paris, 15/03/2013.

**Letailleur, Erica :** *Dans l'Europe entière*, notes de travail, Paris, 09/04/2013.

**Letailleur, Erica :** « *Théâtre* » en français, « *theatron* » en grec, « *tiyatro* » en turc, notes de travail, Paris, 09/04/2013.

**Letailleur, Erica,** *Du Travail d'aujourd'hui, il me semble que l'on doit retenir un point très important*, notes, Paris, 30/04/2013.

**Letailleur, Erica :** *Bonjour à tous*, discours prononcé à l'occasion de l'ouverture de la conférence « L'art comme besoin », donnée à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le 11/05/2013.

**Letailleur, Erica :** *Voici les notes que j'ai prises...*, notes de travail, Paris, 23/07/2013.

**Moudatsakis, Telemache :** *Aloades et Cénée. De l'arrogance du corps à l'utopie du sexe (Hypothèses sur une tragédie perdue du corps)*, communication réalisée lors de la Conférence « Le corps de l'acteur, entre les traditions orientales et occidentales », Université d'Athènes, 29/02/2012.

**Moschonas, Dimitrios :** *When horses cried...*, témoignage, Athènes (Grèce), 01/09/2012.

**Moschonas, Dimitrios :** *Simare*, communication réalisée lors de la Conférence « Le corps de l'acteur, entre les traditions orientales et occidentales », Université d'Athènes, 29/02/2012.

**Nobile, Sandra :** *Je danse*, processus de structure, Paris, 15/12/2006.

**Öksüz, Naile :** *Les Mariages à Ortahisar*, témoignage, Ortahisar (Turquie), 09/12/2012.

**O'Wallis, Katia :** *Je sens la main de mon agresseur se poser sur moi*, processus de structure, Paris, 08/08/2007.

**O'Wallis, Katia :** *Approche*, processus de structure, Paris, 30/11/2007.

**O'Wallis, Katia,** *Structures théâtrales et géométrie sacrée*, notes ayant fait l'objet d'une publication dans l'ouvrage *Idéogrammes, le souffle du théâtre*, ed. Ideogram Théâtre (sus cité), Athènes, mai 2013.

**Pappas, Theodoros :** *L'acteur en Grèce ancienne : approche anthropologique*, communication réalisée lors de la Conférence « Le corps de l'acteur, entre les traditions orientales et occidentales », Université d'Athènes, 29/02/2012.

**Payet, Dominique :** *Ce que je retiens*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Payet, Dominique :** *Je suis grand-mère*, processus de structure, Paris, 14/12/2006.

**Sağlam, Tülin :** *İdeogram projesi sempozyum gözlemleri*, témoignage, Ankara (Turquie), 25/01/2012.

**Sağlam, Yusuf :** *Oyuncu, paylaştığı malzemeyle zanaatı arasındaki uyumu sağlamalı*, entretien avec Ali Ihsan Kaleci, 14/10/2011.

**Sanchez, Vanessa :** *Je suis légère, pleine, curieuse*, processus de structure, Paris, 08/08/2007.

**Sanchez, Vanessa et Katia O'Wallis, Isabelle Hulot, Christelle Gournès, Elise Le Dû, Ori Gershon :** *Opposition*, notes de travail, Paris, 16/10/2007.

**Sanchez, Vanessa :** *J'ai voulu faire ce stage parce que moi, j'ai pas fait d'école de théâtre*, témoignage, Paris, 30/04/2008.

**Sarıkaya, Eda :** *La Période du mariage*, témoignage, Ortahisar (Turquie), 06/12/2012.

**Sarıkaya, Eda :** *Histoire d'un mariage*, processus de structure, Ortahisar (Turquie), 06/12/2012.

**Sarıtaş, Vahit :** *Mes attentes n'étaient pas différentes de ma vie*, témoignage, Ankara (Turquie), 08/09/2011.

**Sözer-Özdemir, Şebnem :** *Je ne savais pas ce que j'allais rencontrer*, notes de travail, Mustafapaşa (Turquie), 12/10/2011.

**Sözer-Özdemir, Şebnem :** *Çocuk oyunları atölyesi*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 05/11/2011.

**Sözer-Özdemir, Şebnem :** *Tiyatro nedir sorusu*, article inédit, Ankara (Turquie), 18/05/2012.

**Temeltaş, Gülayşe et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Gülayşe et moi, nous étions dans la même faculté...*, transcription d'une séance de travail, Göreme (Turquie), 30/09/2006.

**Ting, Li Ping :** *J'ai voulu faire ce stage pour me vérifier*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Bonjour à tous*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/10/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci (discussion dirigée par) :** *Autonomie de l'acteur*, transcription d'une table-ronde qui s'est tenue au CRT Ayna, Paris, 20/12/2006.

**Triffaux, Jean-Pierre (discussion dirigée par) :** *D'abord je voulais vous remercier pour ce que vous avez présenté*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/10/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre (discussion dirigée par) :** *Mais on a peur de faire mal...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/10/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *L'Acteur et la tradition*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/12/2007.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *On a réfléchi un peu à la façon de travailler après ce matin*, transcription d'une séance de travail, Paris, 31/01/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci, Erica Letailleur (discussion dirigée par) :** *Quand on est dans le travail artistique*, transcription d'une séance de travail, Paris, 30/11/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Questions*, notes de travail, Paris, 18/12/2008.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Quand tu dis « ne doit pas aller à l'esprit », ça introduit un trouble...*, transcription d'une séance de travail, Paris, 07/02/2009.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Est-ce que l'activité théâtrale est suffisante pour qu'on puisse en tirer une théorie ?*, notes de travail, Paris, 24/11/2009.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Comment se diffuse l'activité théâtrale par les revues ?*, notes de travail, Paris, 30/12/2009.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Durant les stages*, transcription d'une séance de travail, Paris, 25/02/2010.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *Ce qui me frappe toujours dans le travail*, transcription d'une séance de travail, Paris, 01/02/2012.

**Triffaux, Jean-Pierre :** *Spectacle et vivant*, communication filmée réalisée sur support .mp4, conférence « Ouverture vers les théâtres de l'Orient », Institut Français d'Ankara, Ankara (Turquie), 01/09/2012.

**Triffaux, Jean-Pierre et Ali İhsan Kaleci :** *La force du théâtre*, transcription d'une séance de travail, Paris, 02/10/2012.

**Truong, Jeanne :** *Les deux premiers jours de notre arrivée*, notes de travail, Ortahisar (Turquie), 09/06/2013.

**Truong, Jeanne :** *Critères de sélection*, texte ayant fait l'objet d'une communication orale, lors d'une conférence donnée à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, 16/06/2013.

**Tzamarias, Takis :** *La parole du corps, le corps de la parole*, communication réalisée lors de la Conférence « Le corps de l'acteur, entre les traditions orientales et occidentales », Université d'Athènes, 29/02/2012.

**Viallet-Wittendal, Cécile :** *Un voyageur voit une immense montagne devant lui*, témoignage, Paris, 20/12/2008.

**Vincent, Murielle :** *Quand j'ai cherché un stage pour me former*, témoignage, Paris, 30/11/2006.

**Yalçın, Çimen :** *Sempozyuma İ.T.Ü. Müzikoloji Bölümün'den Süleyman Şenel hocam tarafından yönlendirilidim*, témoignage, İzmir (Turquie), 11/04/2012.

**Yalçın, Çimen :** *Geleneksel Türk Sanatları Kültür Merkezi Projesi kapsamında*, témoignage, İzmir (Turquie), 12/08/2012.

### **C. Textes liés à la pratique (poèmes, textes dramatiques et adaptations)**

***Approche***, poème issu d'une adaptation d'un passage du *Mirac'lama (Voyage nocturne)* du prophète Mahomet, réalisée par Ali İhsan Kaleci, Paris, 2007.

***Şiirler*** : recueil de poèmes de Nesimi (1369-1417), Yunus Emre (1240-1321), Aşık Dertli (1772-1846), Rıza ( ?), traduits par Ali İhsan Kaleci, Paris, 2008.

***Elif dedim be dedim*** : chant traditionnel turc ainsi que sa traduction en français (par Ali İhsan Kaleci), anonyme, d.i.

**Fuzuli :** *Leyla et Mecnun*, traduction partielle de l'ouvrage de Fuzuli (1483-1556) par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Fuzuli :** *Leyla et Mecnun : résumé*, traduction partielle d'un résumé de l'ouvrage de Fuzuli (1483-1556) d'après İskender Pala, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Lamentations du vieil homme*, recueil de poèmes, inédit, Paris, 1995.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Les Nuits de Sarah*, recueil de poèmes, inédit, Paris, 2001.

**Kaleci, Ali İhsan,** *Variations sur une pièce de théâtre*, poème, inédit, Paris, 2006.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Ma mémoire*, texte poétique d'après le processus décrit par Martin Vaughan-Lewis dans le cadre de l'élaboration d'une proposition théâtrale, Paris, 27/09/2013.

**Kaleci, Ali İhsan :** *Une fin d'après-midi en été*, texte poétique d'après le processus décrit par Marie Lemarchand, dans le cadre de l'élaboration d'une proposition théâtrale, Paris, 27/09/2013.

**Kaygusuz Abdal :** *Tourtes tortues*, poème de Kaygusuz Abdal (1341-1444), traduit en français par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2005.

**Kaygusuz Abdal :** *Şiirler*, recueil de poèmes de Kaygusuz Abdal (1341-1444), établi à des fins pédagogiques par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2008.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** *Mesnevi*, traduction d'un passage de l'ouvrage (« Histoire du Padişah juif ») par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2009.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** *Mesnevi*, traduction d'un passage de l'ouvrage (« Histoire du perroquet ») par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2009.

**Shakespeare, William :** « *Ton nom* », adaptation de la scène 2 de l'acte II, de *Romeo et Juliette*, par Ali İhsan Kaleci, Paris, 25/06/2013.

**Şah Hatayi (Şah İsmail) :** *Dans ma contemplation, je suis arrivé à une ville*, Erdebil (1487-1524), d.i.

**Şah Hatayi (Şah İsmail) :** *Mirac'lama*, Erdebil (1487-1524), d.i. Texte de tradition orale, noté par Ali Ihsan Kaleci à partir d'un enregistrement sur CD (références non précisées).

## **D. Documents manuscrits**

**Cahier n°1**, Ali Ihsan Kaleci, cahier noir au format A4 dos carré-collé, débutant au 23 décembre 2012 et s'achevant au 08 février 2013.

**Cahier n°1**, Erica Letailleur, cahier à spirales blanc au format A4, débutant au 20 décembre 2007 (pas de date de fin), 9 pages annotées.

**Cahier n°2**, Erica Letailleur, cahier rouge au format A5 dos carré-collé, comportant une série de 9 intercalaires colorés délimitant des sections : « Mairie », « Formation », « Lieux », « Salle », « Banque », « Ideogram », « Ideogram partenaires », « Ideogram gestion », « CCAVTT ». Pas de dates.

**Cahier n°3**, Erica Letailleur, cahier noir au format A4 dos carré-collé, débutant au 12 septembre 2011 et s'achevant au 18 novembre 2011. Nombreux documents volants annexés.

**Cahier n°4**, Erica Letailleur, cahier marron au format A4 dos carré-collé. Pas de dates.

**Cahier n°5**, Erica Letailleur, cahier violet aux motifs orientaux dorés au format A5 dos carré-collé, débutant au 26 juin 2012 et s'achevant au 17 septembre 2012.

**Cahier n°6**, Erica Letailleur, cahier bleu aux motifs d'oiseaux au format A5 dos carré-collé, débutant au 18 septembre 2012 et s'achevant au 16 novembre 2012.

**Cahier n°7**, Erica Letailleur, cahier à spirales beige au format A5 portant une illustration fantaisie, débutant au 18 novembre 2012 et s'achevant au 11 février 2013.

**Cahier n°8**, Erica Letailleur, cahier rouge au format A5 dos carré-collé, débutant au 21 décembre 2012 et s'achevant au 11 mai 2013.

**Cahier n°9**, Erica Letailleur, cahier noir au format A5 dos carré-collé, débutant au 28 janvier 2013 et s'achevant au 01 février 2013.

**Cahier n°10**, Erica Letailleur, cahier à spirales beige au format A5 portant une illustration fantaisie, débutant au 06 mai 2013 et s'achevant au 10 septembre 2013.



## **E. Autres documents vidéo (CRT St. Blaise)**

**Niemand auf Reisen**, Fichier Mp4, durée 43'28, Wien (Autriche), 1991.

**SPETT II Allievi Stage Charonne 18/12/00**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2000.

**Shakespeare à travers le regard soufi**, Fichier Mpeg-2 TS, durée 43'34, Paris, 2001.

**Regards soufis / Shakespeare avec préparation**, 2 Clips vidéo, durée 62'35, Paris, 2002.

**Regards soufis / Shakespeare 30/10/2002**, Clip vidéo, durée 62'31, Paris, 2002.

**Regards soufis / Shakespeare 02/11/2002**, 2 fichiers AVI, durée totale 98'05, Paris, 2002.

**Stage AFDAS 2002 / Shakespeare Pontedera**, Support MiniDV de marque Sony, modèle PalHi8, durée 90'00, Paris, 2002.

**Jean-Yves Juillet**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2002.

**ZAT montage juillet 2002-1**, Support MiniDV de marque Sony, Modèle DVM60, durée 60'00, Créteil, 2002.

**Samedi autre Shakespeare juillet 2002**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2002.

**Ali Shakespeare 30/10/2002 Salvo**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2002.

**Ali Shakespeare 30/10/2002 Fabri PD150 1/2**, Support MiniDV de marque Sony, Modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2002.

**Ali – Shakespeare 30/10/2002 Fabri PD150 2/2 02/11/2002**, Support MiniDV de marque Sony, Modèle DVM60, Paris, 2002.

**Ali Shakespeare 02/11/2002 SALV**, Support MiniDV de marque Maxell, modèle DVM60SE, durée 60'00, Paris, 2002.

**Shakespeare Regard Soufi Echauffement nov. 2002**, Support MiniDV de marque JVC, modèle non indiqué sur la cassette, durée non indiquée, Paris, 2002.

**Jean-Yves nov. 2002 Shakespeare Reg. Soufi**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2002.

**RSS Montage 11/03/2003**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Regards soufis / Shakespeare Lucernaire**, Fichier AVI, durée 62'03, Paris, 2003.

**Regards soufis Lucernaire 2003**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Lucernaire Othello Isabelle 25/05/2003**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Contes soufis – Prise I 1-1 Part. 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Contes soufis 1-2 1<sup>ère</sup> prise**, Support MiniDV de marque Sony, durée 60'00, Paris, 2003.

**Juillet Ali 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**CAMERA 1/1 Juillet 2003 Regards soufi Shakespeare**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**CAM 1 REPR 1 Total**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Cam 1 1<sup>ère</sup> représentation 2<sup>ème</sup> partie + 2<sup>o</sup> représentation 1<sup>ère</sup> partie / CAMERA 1 juillet 2003**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2003.

**Cam 1 2<sup>ème</sup> représentation 2<sup>ème</sup> partie**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Contes soufis 80° CAM2 2<sup>o</sup> représentation**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2003.

**Cam 3 Représ. 2 Part 1 et 2**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2003.

**Cam 3 Représ. 1 Part. 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**CAM 3 Rep. 1 Part. 2**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2003.

**Shakespeare 28/07/2003 CAM4N1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Shakespeare 28/07/2003 CAM4N2**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Shakespeare 28/07/03 CAM4N3**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM80, durée 80'00, Paris, 2003.

**Stage 2003 19/12/2003 cas. 2**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2003.

**Peuple Juillet 2004**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2004.

**Peuple 2<sup>ème</sup> présentation juillet 2004**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2004.

**Faysal avril 2005**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2005.

**Stage 2005 Eté (1)**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2005.

**Travail**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Wroclaw (Pologne), 2005.

**Gurbet 2006**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, 2006.

**Hamlet août 2006 Li Ping / Isabelle**, Support MiniDV de marque TDK, modèle SP/LP, durée 60'00, Paris, 2006.

**Hamlet Isabelle Li Ping CIF**, Fichier AVI, durée 79'07, Paris, 2006.

**Ablutions Murat Hoca**, Fichier AVI, durée 03'02, Göreme (Turquie), 2006.

**Sema Murat Hoca / 06/09/2006 Murat**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme (Turquie), 2006.

**Sema Murat Hoca / 07/09/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme (Turquie), 2006.

**Sema Murat Hoca / 07/09/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme (Turquie), 2006.

**Semah**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Mustafapaşa (Turquie), 2006.

**Semah (Mustafapaşa)**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Mustafapaşa (Turquie), 2006.

**Semah Tuncer**, 2 fichiers AVI, durée totale 18'19, Göreme (Turquie), 2006.

**Zikr 12/09/2006**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme (Turquie), 2006.

**Turquie 06 Zikr / Sema Semah (Hacıbektaş)**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Göreme/Hacıbektaş (Turquie), 2006.

**Semah Hacıbektaş**, Fichier AVI, durée totale 09'13, Hacıbektaş (Turquie), 2006.

**2006/09/12 Saklı Vadi**, Fichier QuickTime, durée totale 00'09, Mustafapaşa (Turquie), 2006.

**Oct. 06-23 + 28 (dede) 1**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Rıza Hoca**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2006.

**Rıza Hoca alevilik**, 2 fichiers AVI, durée totale 126'37, Paris, 2006.

**Ori Gershon**, Fichier AVI, durée 12'34, Paris, 2006.

**Ori exercice Avril-Mai 2007**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**Gül danse sept. 2007**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Mustafapaşa (Turquie), 2007.

**Gülhanım**, 3 fichiers AVI, durée totale 74'39, Mustafapaşa (Turquie), 2007.

**Jean-Pierre conférence Décembre 2007**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2007.

**Janvier 2008 Othello dialogue**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2008.

**Travail bâton Ori**, Support MiniDV de marque Sony, Modèle DVM60, durée 45'48, 22 séquences, Paris, 2009.

**Travail physique juillet 2009**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2009.

**Bingöl 01/08/2009 « Café Turc Paris »**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2009.

**Travail Hamlet / Zeybek**, Support MiniDV de marque Maxell, modèle DVM60SE, durée 117'20, 24 séquences, Paris, 2010.

**Hamlet Bastien / Ayça**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 107'06, 9 séquences, Paris, 2010.

**Zeybek Février / Rencontres étudiants Avril**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**Travail Zeybek Bâton**, 3 fichiers AVI, durée totale 102'19, Paris, 2010.

**CIF Hamlet travail 2010**, 2 fichiers AVI, durée 61'20, Paris, 2010.

**2010 Azerbaijan conférence**, 8 fichiers AVI, durée totale 04'42, Baku (Azerbaïdjan), 2010.

**Conférence 18/06/2011**, Support MiniDV de marque Panasonic, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2010.

**Conférence 28/06/2011**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Paris, 2011.

**Sema AFDAS Sep. 2011**, Support MiniDV de marque Sony, modèle DVM60, durée 60'00, Ortahisar (Turquie), 2011.

**Hamlet Structures Saklı Vadi**, 16 fichiers AVI, durée totale 173'28, Mustafapaşa (Turquie), 2011.

**Cahide Teyze Ninniler Turquie**, dossier informatique comprenant 4 sous-dossiers : Berceuse Ideogram Montage (17 fichiers AVI, durée totale 53'10), Berceuses Ideogram (37 fichiers AVI, durée totale 127'20), Cahide Teyze Çalışma Ortahisar (15 fichiers AVI, durée totale 33'20), Cahide Teyze Ninniler (4 fichiers AVI, durée totale 11'44), 2011.

**Travail Equipe Katia Nina Ori**, 5 fichiers AVI, durée totale 35'25, Paris, 2011.

**Cappadoce discussion équipe**, 2 fichiers AVI, durée totale 20'02, Ortahisar (Turquie), 2011.

**Conférence d'Ankara, Spectacle et vivant, Jean-Pierre Triffaux**, fichier AVI, durée totale 32'20, Nice, 2011.

**Simare Imanova Danse-Muqam Paris**, 6 fichiers AVI, durée totale 50'31, Paris, 2011.

**Audition acteurs asiatiques**, 14 fichiers AVI, durée totale 41'05, Paris, 2012.

**Cappadoce divers**, 9 fichiers AVI, durée totale 09'38, Nevşehir (Turquie), 2012.

**Festival Cappadoce**, 17 fichiers AVI, durée totale 203'37, Nevşehir (Turquie), 2012.

**Grèce Berceuses**, 3 fichiers AVI, durée totale 08'54, Athènes (Grèce), 2012.

**Hamlet Destan Festival AB Günü Ankara**, 2 fichiers AVI, durée totale 32'46, Ankara (Turquie), 2012.

**Hamlet Destan Festival Kapadokya**, 9 fichiers AVI, durée totale 116'52, Mustafapaşa (Turquie), 2012.

**Hamlet Athènes**, 19 fichiers AVI, durée totale 73'45, Athènes (Grèce), 2012.

**Sempozium Cappadoce Bezirhane**, 14 fichiers AVI, durée totale 121'15, Uçhisar (Turquie), 2012.

**Festival video total**, dossier informatique contenant 23 sous-dossiers : Video Leyla Mecnun (durée totale 05'12), AB Günü Ankara (2 fichiers AVI, durée totale 32'46), Açılış (52 fichiers AVI, durée totale 34'24), Mevlüt Gecesi (12 fichiers AVI, durée totale 19'08), Börek Yarışması (12 fichiers AVI, durée totale 53'29), Horon Gecesi (4 fichiers AVI, durée totale 50'44), Ses Yarışması (4 fichiers AVI, durée totale 37'42), Halk Oyunları Yarışması (3 fichiers AVI, durée totale 17'29), Tatlı Yarışması (7 fichiers AVI, durée totale 72'43), Meşk Akşamı (4 fichiers AVI, durée totale 34'39), Çocuk Bayramı (21 fichiers AVI, durée totale 83'01), Destan (5 fichiers AVI, durée totale 66'41), Séminaire matin (9 fichiers AVI, durée totale 117'12), Séminaire après-midi (11 fichiers AVI, durée totale 129'21), Ritm Gecesi Abdallar (6 fichiers AVI, durée totale 51'37), Ritm Gecesi Ninniler (1 fichier AVI, durée totale 14'02), Séminaire (7 fichiers AVI, durée totale 110'40), Zeybek Gecesi (6 fichiers AVI, durée totale 72'41), Kına Gecesi (8 fichiers AVI, durée totale 39'14), Muqam (11 fichiers AVI, durée totale 79'49), Nevşehir (Turquie), 2012.

**Baku**, 1 fichier AVI, durée totale 01'35, Baku (Azerbaïdjan), 2012.

**Concert Hazinele Paris**, 6 fichiers AVI, durée totale 88'44, Paris, 2012.

**Ankara Fransız Kültür Video**, 9 fichiers AVI, durée totale 104'34, Ankara (Turquie), 2012.

**Travail Equipe Paris 01**, 5 fichiers AVI, durée totale 82'09, Paris, 2013.

**Travail Equipe Paris 02**, 13 fichiers AVI, durée totale 82'42, Paris, 2013.

**DVD Ideogram**, dossier informatique contenant 1 fichier AVI, durée totale 37'31 et 1 sous-dossier comprenant 5 sous-dossiers : Chapitre 1 Théâtre (fichier AVI, durée totale 14'50),



Chapitre 2 Littérature (fichier AVI, durée totale 07'49), Chapitre 3 Transmission (fichier AVI, durée totale 10'43), Chapitre 4 Tradition (fichier AVI, durée totale 09'23), Chapitre 5 Ideogram (fichier AVI, durée totale 06'10), Paris, 2013.

**Intervention Paris 8 Video**, 42 fichiers AVI, durée totale 76'03, Saint-Denis, 2013.

**Intervention Paris 8 Video 2**, 28 fichiers AVI, durée totale 43'45, Saint-Denis, 2013.

**Travail marche Equipe**, 13 fichiers AVI, durée totale 85'35, Paris, 2013.

**Travail course**, 5 fichiers AVI, durée totale 82'09, Paris, 2013.

**Structure Hamlet Initiation**, 25 fichiers AVI, durée totale 89'52, Paris, 2013.

**Kaleci**, 3 fichiers AVI, durée totale 24'36, Paris, 2013.

**Chants du Monde**, 2 fichiers AVI, durée totale 00'33, Paris, 2013.

**Video Festival Ideogram Cappadoce**, dossier informatique comprenant 1 fichier AVI (durée 06'30) et 6 sous-dossiers : Açılış Günü (4 fichiers AVI, durée totale 52'54), Festival Leyla ile Mecnun (4 fichiers AVI, durée totale 35'16), Festival Leyla ile Mecnun video Konser (16 fichiers AVI, durée totale 70'33), Ferfene Video (23 fichiers AVI, durée totale 141'53), Simare Bezirhane Mugam (4 fichiers AVI, durée totale 56'10), Oidipus Rex (2 fichiers AVI, durée totale 18'48), Nevşehir (Turquie), 2013.

**Ideogram Voix Off**, 5 fichiers AVI, durée totale 06'47, Ankara (Turquie), 2013.

## **F. Documents photographiques**

**Niemand auf Reisen**, d'Ali Ihsan Kaleci : lot de photographies. Auteur : inconnu. Date d'édition : 1991. Type : image fixe, photographie. Format : 5 fotogr. pos. argentique, NB, 16 x 10 cm. Format numérisé : image/jpg. Droits : Ali Ihsan Kaleci / Theater des Augenblicks. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Niemand auf Reisen* / une

pièce d'Ali Ihsan Kaleci, co-mise en scène par Ali Ihsan Kaleci et Gül Gürses – Wien (Autriche), Theater des Augenblicks, 1991.

**Schubert, le voyageur de l'hiver**, d'Ali Ihsan Kaleci : lot de photographies. Auteur : inconnu. Date d'édition : 1993. Type : image fixe, photographie. Format : 28 planches de 4 fotogr. pos. diapositives, couleur, 23 x 34 mm. Format numérisé : image/tif. Droits : Ali Ihsan Kaleci / Scènes Bleues. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Schubert, le Voyageur de l'hiver* / une pièce écrite et mise en scène par Ali Ihsan Kaleci (répétitions) – Paris, Théâtre du Trianon, 1993.

**Zat**, d'Ali Ihsan Kaleci : lot de photographies. Auteur : inconnu. Date d'édition : 2002. Type : image fixe, photographie. Format : 32 fotogr. pos. num., couleur, 15 x 12 cm. Format numérique : image/tif. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Zat* / une pièce écrite et mise en scène par Ali Ihsan Kaleci – Créteil, Maison des Arts, 2002.

**Travailler Shakespeare** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2002. Type : image fixe, photographie. Format : 27 fotogr. pos. num., couleur, 20 x 15 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de fin de formation à partir du *Roi Lear*, de Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Studio Le Regard du Cygne, 2002.

**Salle** : lot de photographies. Auteur : multiples (Ali Ihsan Kaleci, Philippe Cohen, Isabelle Astier). Date d'édition : 2003. Type : image fixe, photographie. Format : 119 fotogr. pos. num., couleur, 19 x 14 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : travaux d'installation dans les locaux de l'actuel CRT St. Blaise – Paris, Ayna, 14 juin 2003.

**Regards soufis / Shakespeare** : lot de photographies. Auteur : inconnu. Date d'édition : 2003. Type : image fixe, photographie. Format : 9 fotogr. pos. num., couleur, 25 x 20 cm. Format numérique : image/tif. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Regards soufis / Shakespeare*, d'après *Le Roi Lear*, *Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*, *La Tempête* de William Shakespeare et *Le Mesnevi* de Mevlana Celaleddin

Rumi / adaptation et mise en scène Ali Ihsan Kaleci – Paris, Studio Le Regard du Cygne, 28 septembre 2003.

**Travailler Shakespeare** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2003. Type : image fixe, photographie. Format : 167 fotogr. pos. num., couleur, 19 x 14 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires + présentation de fin de formation à partir du *Roi Lear* de William Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 23 décembre 2003.

**Peuple du Roi Lear** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2004. Type : image fixe, photographie. Format : 24 fotogr. pos. num., couleur, 20 x 15 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation d'un *work in progress* intitulé *Peuple du Roi Lear*, adaptation et dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 02 juillet 2004.

**Gurbet (Exil)** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2005. Type : image fixe, photographie. Format : 12 fotogr. pos. num., couleur, 86 x 65 mm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail sur un extrait de *Gurbet* / dir. Ali Ihsan Kaleci, d'après *Othello* de William Shakespeare – Paris, Ayna, 07 avril 2005. N° de série : 01.

**Gurbet (Exil)** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2005. Type : image fixe, photographie. Format : 155 fotogr. pos. num., couleur, 86 x 65 mm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail sur un extrait de *Gurbet* / dir. Ali Ihsan Kaleci, d'après *Othello* de William Shakespeare + salle de répétitions – Paris, Ayna, 07 avril 2005. N° de série : 02.

**Semah** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2005. Type : image fixe, photographie. Format : 64 fotogr. pos. num., couleur, 86 x 65 mm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage de chants et de la danse du *semah* (Anatolie Centrale), dir. Ali Ihsan Kaleci et Faysal Ilhan – Paris, Ayna, 11 avril 2005.

**Cordelia** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2005. Type : image fixe, photographies. Format : 45 fotogr. pos. num., couleur, 72 x 54 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail sur une scène du *Roi Lear* de William Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 14 octobre 2005.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 30 fotogr. pos. num., couleur, 45 x 34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 06 septembre 2006. N° de série : 01.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 104 fotogr. pos. num., couleur, 45 x 34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 07 septembre 2006. N° de série : 02.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 185 fotogr. pos. num., couleur, 45 x 34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 08 septembre 2006. N° de série : 03.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 18 fotogr. pos. num., couleur, 45 x 34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 11 septembre 2006. N° de série : 04.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 254 fotogr. pos. num., couleur, 45 x 34 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Centre Culturel Municipal, 12 septembre 2006. N° de série : 05.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 45 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Semah* (Anatolie Centrale), dir. Ozan Çakır – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Kadir Durmuş Kilisesi (Eglise de Kadir Durmuş), 13 septembre 2006. N° de série : 06.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 152 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Semah* (Anatolie Centrale), dir. Ozan Çakır – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Aios Vasilios Kilisesi (Eglise de Saint Vassili), 14 septembre 2006. N° de série : 07.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Mustafa Kürşat-Turgut. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 155 fotogr. pos. num., couleur, 72 x 54 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage du *Sema – Zikir* (Anatolie), dir. Murat Yaman – Göreme (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Kadir Durmuş Kilisesi (Eglise de Kadir Durmuş), 15 septembre 2006. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 258 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : visite pédagogique de l'ancien couvent de Hacı Bektaş – Hacıbetkaş (Turquie), Musée de Hacı Bektaş Veli, 16 septembre 2006. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 389 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation finale de travaux dir. Ali Ihsan Kaleci – Göreme (Ürgüp, Nevşehir - Turquie), Eglise de Kadir Durmuş, 19 septembre 2006. N° de série : 09.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 36 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : échange avec Gülayşe Temeltaş – Göreme (Ürgüp, Nevşehir - Turquie), Centre Culturel Municipal, 20 septembre 2006. N° de série : 10.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2006. Type : image fixe, photographies. Format : 250 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : prises de vues diverses (portraits de l'équipe et des stagiaires, paysages, objets), 22 septembre 2006. N° de série : 11.

**Exercices :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 242 fotogr. pos. num., couleur, 99 x 75 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : exercices corporels par Ori Gershon – Paris, Ayna, 13 février 2007. N° de série : 01.

**Marche :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 445 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail corporel sur la marche et le rythme dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 07 mars 2007. N° de série : 01.

**Exercices :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fix, photographies. Format : 218 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives

numériques. Contenu : exercices corporels par Ori Gershon – Paris, Ayna, 29 avril 2007. N° de série : 02.

**Danse des cinq rythmes** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 124 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de la *Danse des cinq rythmes* par Elise Le Dû-Motais – Paris, Ayna, 01 mai 2007.

**Marche** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 126 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail corporel sur la marche et le rythme dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 15 mai 2007. N° de série : 02.

**L'acteur-artisan** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 128 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de fin de stage dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Ayna, 21 juin 2007.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 653 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : paysages et portraits de l'équipe et stagiaires – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 09 septembre 2007. N° de série : 01.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 231 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage de danses traditionnelles turques, dir. Gülhanım – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 10 septembre 2007. N° de série : 02.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 495 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage de danses traditionnelles turques, dir. Gülhanım – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 11 septembre 2007. N° de série : 03.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 115 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance d'apprentissage de danses traditionnelles turques, dir. Gülhanım + séance de travail nocturne dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 12 septembre 2007. N° de série : 04.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 121 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires + photographies de groupe + objets et paysages, 15 septembre 2007. N° de série : 05.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 48 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires + photographies de groupe + objets et paysages, 16 septembre 2007. N° de série : 06.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 7 fotogr. pos. num., couleur, 16 x 12 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits d'Ali Ihsan Kaleci, 18 septembre 2007. N° de série : 07.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 452 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds



d'archives numériques. Contenu : portraits + habitations, objets et paysages, 21 septembre 2007. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 81 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + objets, 22 septembre 2007. N° de série : 09.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 10 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de pédagogues, 23 septembre 2007. N° de série : 10.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 245 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + séance de travail théâtral dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2007. N° de série : 11.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 970 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + séance de travail théâtral dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 27 septembre 2007. N° de série : 12.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 564 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + paysages, autres

portraits, animaux, habitations – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 30 septembre 2007. N° de série : 13.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 1300 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de pédagogues + paysages, autres portraits, animaux, habitations – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 01 octobre 2007. N° de série : 14.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 150 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : paysages, autres portraits, animaux, habitations – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie) + Hacı Bektaş, 02 octobre 2007. N° de série : 15.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2007. Type : image fixe, photographies. Format : 28 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ali Ihsan Kaleci / Ayna. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et pédagogues – Paris, Café Le Magnolia, 12 décembre 2007. N° de série : 16.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 239 fotogr. pos. num., couleur / NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et pédagogues + séances de travail (chant et travail théâtral), dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 10 septembre 2008. N° de série : 01.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 158 fotogr. pos. num., couleur / NB, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et pédagogues + séances de travail (travail théâtral

à partir de *Roméo et Juliette*, de William Shakespeare), dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 11 septembre 2008. N° de série : 02.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 403 fotogr. pos. num., couleur / NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et pédagogues + séances de travail (travail théâtral à partir de *Roméo et Juliette*, de William Shakespeare), dir. Ali Ihsan Kaleci + paysages et objets – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 12 septembre 2008. N° de série : 03.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 55 fotogr. pos. num., couleur / NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de chant, dir. Erica Letailleur – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 14 septembre 2008. N° de série : 04.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 342 fotogr. pos. num., couleur / NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de chant, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 16 septembre 2008. N° de série : 05.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 432 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de chant + séance de travail théâtral dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 17 septembre 2008. N° de série : 06.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 136 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : habitations, paysages + séance de travail théâtral dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2008. N° de série : 07.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 149 fotogr. pos. num., couleur/NB, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : discussion pédagogique + séance de travail vocal, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 25 septembre 2008. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 304 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation dirigée des travaux des stagiaires, dir. Ali Ihsan Kaleci + portraits de stagiaires et équipe pédagogique – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 26 septembre 2008. N° de série : 09.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 103 fotogr. pos. num., couleur, 56 x 42 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation dirigée des travaux des stagiaires, dir. Ali Ihsan Kaleci + habitations et paysages – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 27 septembre 2008. N° de série : 10.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2008. Type : image fixe, photographies. Format : 56 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits et paysages – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 01 octobre 2008. N° de série : 11.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur et Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2010. Type : image fixe, photographies. Format : 5600 fotogr. pos. num., couleur, 67 x 38 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de fin de stage à partir d'une scène de *Hamlet* de William Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 03 mars 2010. N° de série : 01.

**Baku International Theatre Conference** : lot de photographies. Auteurs : multiples. Date d'édition : 2010. Type : image fixe, photographies. Format : 304 fotogr. pos. num., couleur, 90 x 67 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : photographies diverses durant la Première Conférence Internationale de Théâtre de Baku (Azerbaïdjan) – Baku, Azerbaïdjan, 23 novembre 2010.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2010. Type : image fixe, photographies. Format : 550 fotogr. pos. num., couleur, 51 x 38 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : présentation de fin de stage à partir de *Hamlet* et *Macbeth* de William Shakespeare, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 15 décembre 2010. N° de série : 02.

**Général** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 183 fotogr. pos. num., couleur, 60 x 45 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séminaire de lancement du programme de Dialogue avec les Sociétés Civiles Turquie/Europe, dir. Ministère des Affaires Européennes de Turquie – Istanbul, 30 mai 2011. N° de série : 01.

**Général** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 31 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 25 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : travaux d'aménagement d'une mezzanine – Paris, CRT St. Blaise, 02 juin 2011. N° de série : 02.

**Général** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 349 fotogr. pos. num., couleur, 60 x 45 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : lancement du projet IDEOGRAM – Paris, Pavillon Carré de Baudouin / CRT St. Blaise, 18 juin 2011. N° de série : 03.

**Général** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 429 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques.

Contenu : réunion de travail sur le projet Turkish Traditional Performing Arts Cultural Center – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Kapadokya Kültür ve Turizm Derneği, 11 juillet 2011. N° de série : 04.

**Général :** lot de photographies. Auteur : Ali Ihsan Kaleci. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 157 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : paysages – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 26 juillet 2011. N° de série : 05.

**Général :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 290 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : réunions et séances de travail administratif – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 27 juillet 2011. N° de série : 06.

**Général :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 65 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : réunions et séances de travail administratif – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 28 juillet 2011. N° de série : 07.

**Général :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 25 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits et paysages – Ürgüp (Nevşehir – Turquie), 29 juillet 2011. N° de série : 08.

**Général :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 123 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits et paysages – Ürgüp (Nevşehir – Turquie), 30 juillet 2011. N° de série : 09.

**Général :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 33 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique :

image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : réunion d'équipe – Ankara (Turquie), 01 août 2011. N° de série : 10.

**Général** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 27 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : paysages – Ankara (Turquie), 02 août 2011. N° de série : 11.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 92 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail sur le rythme + portraits de l'équipe – Paris, CRT St. Blaise, 25 août 2011. N° de série : 01.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 327 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : voyage + premier jour de travail en Turquie – Paris, Aéroport Charles de Gaulle / Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 03 septembre 2011. N° de série : 02.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 637 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : portraits de stagiaires et de l'équipe + séance de travail physique – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 06 septembre 2011. N° de série : 03.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 821 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail physique – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 07 septembre 2011. N° de série : 04.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 357 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séances de travail physique – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 08 septembre 2011. N° de série : 05.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 51 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : réunion administrative – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Kültür Müzesi, 10 septembre 2011. N° de série : 06.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 427 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 11 septembre 2011. N° de série : 07.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 279 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ori Gershon – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 16 septembre 2011. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 815 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 24 septembre 2011. N° de série : 09.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 903 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives



numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 25 septembre 2011. N° de série : 10.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 920 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 26 septembre 2011. N° de série : 11.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 658 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : visite pédagogique au musée de Hacı Bektaş – Hacıbektaş (Turquie), 28 septembre 2011. N° de série : 12.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 844 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 29 septembre 2011. N° de série : 13.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 279 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, 30 septembre 2011. N° de série : 14.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 762 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 20 octobre 2011. N° de série : 15.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 614 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 26 octobre 2011. N° de série : 16.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 407 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 27 octobre 2011. N° de série : 17.

**L'Acteur-artisan :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 673 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci, Simare Imanova et Emil Panahov – Paris, CRT St. Blaise, 27 novembre 2011.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2011. Type : image fixe, photographies. Format : 2105 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 14 décembre 2011. N° de série : 18.

**Symposium :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 999 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : paysages et portraits + séance de travail pratique dir. Ali Ihsan Kaleci – Uçhisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 21 janvier 2012. N° de série : 01.

**Symposium :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 697 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques.

Contenu : séance de travail pratique dir. Ali Ihsan Kaleci – Uçhisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), 24 janvier 2012. N° de série : 02.

**Conférence d'Ankara :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 550 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : conférence « Vers les traditions théâtrales de l'orient » – Ankara (Turquie), Institut Français, 27 janvier 2012.

**Conférence d'Athènes :** lot de photographies. Auteur : inconnu. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 97 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : conférence « Le corps de l'acteur dans les traditions théâtrales européennes » - Athènes (Grèce), Amphithéâtre de l'Université d'Athènes, 29 février 2012.

**L'Acteur-artisan :** lot de photographies. Auteur : multiple. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 260 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée par Ali Ihsan Kaleci – Athènes (Grèce), Zonaras Productions, 01 mars 2012. N° de série : 01.

**L'Acteur-artisan :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 260 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée par Ali Ihsan Kaleci – Athènes (Grèce), Zonaras Productions, 02 mars 2012. N° de série : 02.

**L'Acteur-artisan :** lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 999 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée par Ali Ihsan Kaleci – Athènes (Grèce), Zonaras Productions, 03 mars 2012. N° de série : 03.

**L'Acteur-artisan** : lot de photographies. Auteur : Karolos Zonaras. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 357 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée par Ali Ihsan Kaleci – Athènes (Grèce), Zonaras Productions, 04 mars 2012. N° de série : 04.

**Autonomie de l'acteur** : lot de photographies. Auteur : Erica Letailleur. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 990 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : Ayn Seyir. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : séance de travail dirigée par Ali Ihsan Kaleci – Paris, CRT St. Blaise, 30 octobre 2012.

**Baku International Theatre Conference** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 100 fotogr. pos. num., couleur, 36 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : Seconde conférence internationale de théâtre de Baku – Baku, Azerbaïdjan, 04 novembre 2012.

**Fête des Solidarités Internationales** : lot de photographies. Auteur : Ori Gershon. Date d'édition : 2012. Type : image fixe, photographies. Format : 454 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : « chants du monde » pour la fête des solidarités internationale, dir. Ali Ihsan Kaleci – Paris, Café Saint Blaise, 24 novembre 2012.

**Atelier** : lot de photographies. Auteur : Rui Vallaud-Yang. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 45 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 19 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : intervention sur la marche dans les danses traditionnelles de Turquie durant le cours de Christine Roquet, dir. Ali Ihsan Kaleci – Saint Denis, Université Paris 8, 14 février 2013.

**Travail** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 87 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques.

Contenu : séance de transmission d'une structure théâtrale (*Hamlet*), dir. Erica Letailleur – Paris, CRT St. Blaise, 11 avril 2013.

**Conférence** : lot de photographies. Auteur : Rui Vallaud-Yang. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 8 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 22 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : conférence « L'art comme besoin » - Paris, Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement, 11 mai 2013.

**Festival** : lot de photographies. Auteur : Ori Gershon. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 145 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : préparation du festival « Les nuits de Cappadoce » (affichage, réunions, paysages, lieux des représentations) – Göreme (Nevşehir – Turquie), 30 mai 2013. N° de série : 01.

**Festival** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 264 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : répétitions de *Leyla et Mecnun*, dir. Ali Ihsan Kaleci – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), GÖRSEM, 01 juin 2013. N° de série : 02.

**Festival** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 769 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : ouverture du festival des « Nuits de Cappadoce » (répétitions + concert d'ouverture) – Göreme (Nevşehir – Turquie), Seten, 03 juin 2013. N° de série : 03.

**Festival** : lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 116 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : projection de photographies anciennes (répétitions, installation, projection) – Ortahisar (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Jardin public, 04 juin 2013. N° de série : 04.

**Festival :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 507 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Leyla et Mecnun* d'après Fuzuli, dir. Ali Ihsan Kaleci – Göreme (Nevşehir – Turquie), Kral Deresi Vadisi, 05 juin 2013. N° de série : 05.

**Festival :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 120 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Ferfene gecesi* (préparation, veillée), dir. Ali Ihsan Kaleci et Ali Yavuz – Göreme (Nevşehir – Turquie), Mehmet Paşa Konağı, 06 juin 2013. N° de série : 06.

**Festival :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 264 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Oedipus Rex* (préparation, représentation), dir. Dimitrios Moschonas – Göreme (Nevşehir – Turquie), Kadir Durmuş Kilisesi, 08 juin 2013. N° de série : 07.

**Festival :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 126 fotogr. pos. num., couleur, 39 x 26 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : *Nuit de Muqam* (préparation, concert), dir. Simare Imanova, Ramin Rzayev, Anar Yusubov – Uçhisar (Nevşehir – Turquie), Argos in Cappadocia, 09 juin 2013. N° de série : 08.

**Autonomie de l'acteur :** lot de photographies. Auteur : multiples. Date d'édition : 2013. Type : image fixe, photographies. Format : 234 fotogr. pos. num., couleur, 33 x 22 cm. Format numérique : image/jpg. Droit : CRT St. Blaise. Source : CRT St. Blaise, fonds d'archives numériques. Contenu : différentes séances pédagogiques (travail physique et théâtral), dir. Ali Ihsan Kaleci – Mustafa Paşa (Ürgüp, Nevşehir – Turquie), Saklı Vadi, août 2013.

## **G. Bibliographie pédagogique sur le soufisme**

*Bektaşî edep ve erkan*, texte non référencé, archive CRT St. Blaise, Paris, 2007.

***Cem***, traduction du passage d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2006.

***Cem***, lexique réalisé par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur (références non citées), Paris, 2009.

***Cem, Pir, Talip*** : traduction du passage d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

***Discussion sur le soufisme*** : Entretien réalisé avec un groupe de comédiens professionnels en formation, dirigé par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2006.

***Est-ce qu'on peut parler dans votre vie d'une rencontre avec Dieu ?***, entretien avec Neziha Uzel non référencé. Cassette VHS, Paris, transcription réalisée par Erica Letailleur, 2006.

***Hakikat yolu***, traduction du passage d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

***Le Banquet des Quarante***, traduction du passage d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

***Les Degrés de l'âme***, traduction du passage d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

***Qu'est-ce que l'alevilik ?***, traduction du passage de l'émission « Espaces politiques » (non référencée), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

***Rencontre avec un maître mevlevi à Konya*** : entretien réalisé avec un maître mevlevi par un groupe de comédiens français en formation, sous la direction d'Ali Ihsan Kaleci, Konya, 2006.

***Symbolique des quatre étapes du soufisme***, tableau de synthèse établi par Erica Letailleur (références non citées), Paris, 2009.

**Vahdet-i Vücut ve Tevhid** : Furkan Kitaplığı, İstanbul, 2006, traduction d'extraits de l'ouvrage (non référencés), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Bakır, Mahmud Riyad** : « Tasavvufi bir kavram olarak », traduction de l'article (« En tant que concept soufi »), ouvrage non référencé, Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Bayat, Fuzuli** : *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötürken Nesriyat A.S, İstanbul, 2006, traduction d'un passage de l'ouvrage par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2007.

**Birdoğan, Nejat** : *Alevi Kaynakları*, Kaynak Yayınları, İstanbul, d.i, traduction d'un passage p. 85, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2006.

**Ceyhan, Adem** : *Türk Edebiyatı'nda Hazret-i Ali Vecizeleri*, Öncü Kitap, Ankara, 2006, traduction commentée d'un passage de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2009.

**Ceyhan, Semih et Mustafa Topatan (ed.)** : *Mesnevi'nin sırrı. İsmail Rüsuhi Ankaravi*, Hayykitap, İstanbul, 2008, passage sélectionné de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2012.

**Ceyhan, Semih et Mustafa Topatan (ed.)** : *Mesnevi'nin sırrı. İsmail Rüsuhi Ankaravi*, Hayykitap, İstanbul, 2008, traduction d'un passage non référencé de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2012.

**Ceyhan, Semih et Mustafa Topatan (ed.)** : *Mesnevi'nin sırrı. İsmail Rüsuhi Ankaravi*, Hayykitap, İstanbul, 2008, traduction d'un passage non référencé de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2013.

**Çamuroğlu, Reha** : *Değişen koşullarda alevilik* », Kapı Yayınları, İstanbul, 2008, traduction d'un passage non référencé de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Çınar, Erdoğan** : *Aleviliğin gizli tarihi*, Kaldedon Yayınları, İstanbul, 2007, traduction de passages non référencés de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Dedebaba, Bedri Noyan** : *Bütün yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*, T. 1, traduction du passage « Les phrases de Hacı Bektaş », p. 99-100, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.



**Divani, Dertli :** Emission *Gönül Bağı*, références inconnues, passage de l'émission noté et traduit par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Doğan, Gürani :** *Au sujet de Dertli Divani*, traduction de différents passages d'ouvrages non référencés et de poèmes, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Doğan, Gürani :** *Alevilikte ön bilgiler ve Cem zakirlik*, traduction d'un passage de l'ouvrage (« On iki hizmet / Les douze services »), Can Yayınları, İstanbul, 1998, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Doğan, Gürani :** *Alevilikte ön bilgiler ve Cem zakirlik*, traduction d'un passage de l'ouvrage (« Préface »), Can Yayınları, İstanbul, 1998, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Er, Piri :** *Direnen Kültür Anadolu Aleviliği*, Detay Yayınları, İstanbul, 2006, traduction d'un passage de l'ouvrage (p. 190-200), par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Er, Piri :** *L'auteur présente la naissance de l'être humain*, traduction d'un ouvrage non référencée, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Erseven, İlhan Cem :** *Aleviler'de semah*, Ürün Yayınevi, Ankara, 1996, traduction de l'introduction par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés et traduits par Ali İhsan Kaleci (chapitre 2), Paris, 2008.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés et traduits par Ali İhsan Kaleci (chapitre 4), Paris, 2009.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés par Ali İhsan Kaleci (partie 1 et 2), Paris, 2009.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés par Ali İhsan Kaleci (passages non référencés), Paris, 2009.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés par Ali İhsan Kaleci (Article 2, p. 11), Paris, 2009.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés et traduits par Ali İhsan Kaleci (vol. 2, p. 160), Paris, 2010.

**Erzurumlu İbrahim Hakkı :** *Marifetname*, Erzurum, 1757 : passages sélectionnés et traduits par Ali İhsan Kaleci (vol. 2, chap. 34, p. 175), Paris, 2010.

**Fuzuli :** *Lexique*, lexique élaboré par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, à partir de lectures de poèmes de Fuzuli (1483-1556), Mustafapaşa (Turquie), 2008.

**Fuzuli :** *Hadikatüssüada* (1483-1556), İstanbul Maarif Kitaphanesi, İstanbul, 1973, traduction d'un passage de l'ouvrage (vol. 1, chap. 1) par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Gazali :** *Kimya-yı Saadet*, Çelik Yayınevi, İstanbul, 2006, traduction d'un passage de l'ouvrage (p. 322 – chapitre 10), par Ali İhsan Kaleci, Paris, 2010.

**Gershon, Ori :** « Par la tradition, il était né dans la ville de Tishbi », notes, Paris, 2007.

**Gölpınarlı, Abdülbakir :** *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1997, traduction de passages de l'ouvrage (passages non référencés), par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Hasan Dede :** « C'est l'endroit de prière où femme et homme se réunissent ensemble », passage traduit d'un ouvrage non référencé, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Hasan Dede :** « La porte du *Cem* est la porte de Fatma », passage traduit d'un ouvrage non référencé, par Ali İhsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Hasan Dede :** « C'est ainsi, la raison de l'existence dans l'univers... », traduction d'un entretien diffusé en streaming (URL non référencé), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**İmam Cafer :** *Buyruk*, traduction de l'ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Kaygusuz Abdal :** *Vahdet-i Vücut ve Tevhid*, traduction d'un passage de l'ouvrage non référencé (1341-1444) par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2007.

**Kaygusuz Abdal :** *Budalaname*, traduction d'un passage de l'ouvrage non référencé (1341-1444) par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2009.

**Kaygusuz Abdal :** *Vahdet-i Vücut ve Tevhid*, traduction d'un passage de l'ouvrage non référencé (« Un jour, Nasereddin est invité à prêter à la mosquée... ») (1341-1444) par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2011.

**Kılıç, Mahmut Erol :** traduction d'un passage d'un ouvrage non référencé (titre en français : *Introduction au soufisme*), par Ali İhsan Kaleci, Paris, 2013.

**Korkmaz, Esat :** « Selon le *Buyruk* et le *Malakat* », traduction d'un passage de l'ouvrage *Dört Kapı Kırk Makam*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, Istanbul, 2007, p. 101, par Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Köstenceli Süleyman Efendi :** *Vahdet-i Vücut ve Tevhid*, ouvrage non référencé, traduction d'un passage : « Tevhid risale. Hülasatü esrar », par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « Entretien avec Ozan Tuncer », entretien, Göreme (Turquie), 2006.

**Letailleur, Erica :** « La cérémonie du Ayn-i Cem : un rituel en mutation », questionnaire, Paris, 2007.

**Letailleur, Erica :** « Hacibektaş », notes de terrain, Paris, 2007.

**Letailleur, Erica :** « Comment définir les critères de la tradition ? », notes de travail, Paris, 2007.

**Letailleur, Erica :** « Les critères de la tradition », notes de travail, Paris, 2007.

**Letailleur, Erica :** « Entretien avec Rıza Hoca », entretien, Paris, 2007.

**Letailleur, Erica :** « L'équipe de Semah de Hacıbektaş », notes, Paris, 2008.

**Letailleur, Erica :** « Entretien avec Arzu Çakır-Morin », entretien, Paris, 2008.

**Letailleur, Erica :** « Entretien avec Ali Ihsan Kaleci », entretien, Paris, 2008.

**Letailleur, Erica :** *La Cérémonie du Ayn-i Cem des Alevis d'Anatolie mise en scène, du contenu inter-symbolique au discours méta-cultu(r)el*, Mémoire de Diplôme de l'EHESS, Paris, 2008.

**Letailleur, Erica :** « Réappropriation de la tradition musicale des Alevis d'Anatolie », projet de recherche, Paris, 2008.

**Letailleur, Erica :** « Historique », article tapuscrit, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « Questions : la 'musique alevie' », notes, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « Entretien avec Ali Ihsan Kaleci », entretien, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « De la musique, de l'interprète et du système d'interprétation. Le *Tevhid* de Nilüfer Sarıtaş », article, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « Notes Tevhid », notes de travail, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** *La musique alevie. Tradition ou genre ?*, mémoire de master, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2009.

**Letailleur, Erica :** « Dans les mises en scène de *Semah* », réponse à une question d'Etienne Copeaux, Paris, 2009.

**Mansur al'Halladj :** « Au nom de Dieu le tout puissant... », traduction d'un ouvrage non référencé, par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2010.

**Poyraz, Bedriye :** « Discussion avec Arif Sağ », in *Direnışle Piyasa Arasında : Alevilik ve Alevi Müziği*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2007.

**Poyraz, Bedriye :** *Direnışle Piyasa Arasında : Alevilik ve Alevi Müziği*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2007, p.103-145 : extraits traduits par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** « Hz. Mevlana'dan özlü sözler », recueil de citations non référencées, réunies par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2011.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** *Lettres et conseils du père de Rumi à son fils*, traduction d'extraits de l'ouvrage par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 2009.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** traduction d'extraits du *Mesnevi* (« Vahye göre Akıl ») par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Rumi, Mevlana Celaleddin :** traduction d'un extrait du *Livre du dedans (Fihi Ma-Fi)*, chapitre 2, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2013.

**Şühreverdi :** *Gerçek Tasavvuf* (1144- ?), ed.i, traduction d'extraits de l'ouvrage (non référencés), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Tabusi, Ebu Sabid Muhammed :** *Rehnüma-yı Marifet*, ouvrage non référencé, traduction d'extraits (non référencés), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Uludağ, Süleyman :** *Tasavvufun dili*, Mavi Yayıncılık, İstanbul, 2007, traduction d'extraits de l'ouvrage (non référencés), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2011.

**Yaman, Ali :** *Kızılbaş alevi ocakları*, Elips Kitap, Ankara, 2006, p. 157-196, traduction d'extraits de l'ouvrage, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Yaman, Mehmet :** *L'Ordre dans le Cem*, synthèse établie à partir d'un texte (références non citées), par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Yılmaz, Sabri :** *İstanbul ve Anadolu Evliyalari*, Huzur Yayın Dağıtım, İstanbul, 1992, traduction d'un passage de l'ouvrage (« Présentation ») par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2009.

**Yörükan, Yusuf Ziya :** *Aleviler ve Tahtacılar*, traduction d'un passage de la préface de l'ouvrage, ed. Ötürkan, Ankara, 2006, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2007.

**Yörükan, Yusuf Ziya :** *Aleviler ve Tahtacılar*, traduction d'un passage de la préface de l'ouvrage, ed. Ötürkan, Ankara, 2006, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

**Yörükan, Yusuf Ziya :** *Aleviler ve Tahtacılar*, traduction d'un passage de l'ouvrage, ed. Ötürkan, Ankara, 2006, p. 44-48, par Ali Ihsan Kaleci et Erica Letailleur, Paris, 2008.

## **H. Revue de presse**

**Shakespeare'in Sufi meali**, Şule Ateş, in *Sahnesanatları*, İstanbul, 31 mars 2003.

**Théâtre : un regard soufi sur Shakespeare**, in *Soufisme.org*, Paris, 15 mai 2003, <http://www.soufisme.org/site/spip.php?breve12>

**Paris'te Shakespeare'e « sufi bakış »**, in *Hürriyet*, İstanbul, 12 mai 2003, <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=146264>

**L'Interculturel ou la guerre**, Issa Asgarally (préface de J.M.G Le Clézio), p. 83, ouvrage publié à compte d'auteur, Paris, 2005.

**Bu başarı, AB yolunu açar mı ?**, İdil Çeliker, in *Güneş*, İstanbul, 02 juin 2003, <http://www.gunes.com/2003/06/03/yazarlar/yi.html>**Yeni sezondan yeni oyunlar**, in *Hürriyet*, Ankara, 02 octobre 2004

**Schubert’le Şevki Bey buluşursa**, Özlem Eroğlu – Özlem Özdemir, in *Sabah*, Ankara, 02 octobre 2004.

**Schubert ve Şevki Bey aynı sahnede**, in *Kültür Sanat*, Ankara, 15 septembre 2004.

**Ankara sahnesinde dünya prömiyeri**, in *Ankara Devlet Tiyatrosu*, Ankara, 27 septembre 2004.

**Tiyatro gösteri sanatına dönüştü**, in *BirGün*, İstanbul, 18 septembre 2006.

**Gelin tiyatrocular, bir olalım**, in *Hürriyet*, Ankara, 20 septembre 2006.

**French troupe shows Anatolian Traditions**, Edwina Baniqued, in *Turks.us*, İstanbul, 20 septembre 2006.

**Fransız oyuncular, Kapadokya’da sema öğreniyor, Aşık Veysel dinliyor**, Arzu Çakır-Morin, in *Zaman*, İstanbul, 18 septembre 2006.

**Göreme’de oyunculuk atölyesi**, Arzu Çakır-Morin, in *Radikal*, İstanbul, 14 septembre 2006.

**Güzel atlar ülkesinde...**, Ara Nubaryan, in *Birgün*, İstanbul, 15 octobre 2007.

**Le comédien à l’ère numérique**, Jean-Pierre Triffaux, in *Communications Théâtres d’aujourd’hui*, p. 193-210, n°83, 2008/2, Editions Le Seuil, Paris, 2008.

**Du Rituel au spectacle. La cérémonie du Ayn-ı Cem des Alevi d’Anatolie mise en scène**, Erica Letailleur, Editions Universitaires Européennes, p. 10-13, Munich, 2010.

**Conférence d’ouverture du Projet Ideogram**, in *La Gazette du 20<sup>ème</sup>*, n°165, Paris, Juin 2011, p. 1.

**Kapadokya'ya « Geleneksel Sanatlar Merkezi » Kuruluyor**, in *Haberler.com*, 26 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://www.haberler.com/kapadokya-ya-geleneksel-sanatlar-merkezi-kuruluyor-3018277-haberi/>

**Kapadokya'ya Türk Geleneksel Sanatları Merkezi kuruluyor**, in *Kizilirmakavanos.com*, 26 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), [http://www.kizilirmakavanos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6104&Itemid=38](http://www.kizilirmakavanos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6104&Itemid=38)

**Kapadokya'ya « Geleneksel Sanatlar Merkezi » kuruluyor**, in *Sondakika.com*, 26 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://www.sondakika.com/haber-kapadokya-ya-geleneksel-sanatlar-merkezi-kuruluyor-3018277/>

**Kapadokya'da « Türk Geleneksel Sahne Sanatları » projesi**, in *Haber01.com*, 28 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://www.haber01.com/kapadokya-da-turk-geleneksel-sahne-sanatlari-projesi-h51732.html>

**Kapadokya'da « Türk Geleneksel Sahne Sanatları » projesi**, in *Haber3.com*, 28 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://haber3.com/kapadokya-turk-geleneksel-sahne-sanatlari-projesi-1030139h.html>

**Kapadokya'da « Türk Geleneksel Sahne Sanatları » projesi**, in *Haberx.com*, 28 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), [http://www.haberx.com/kapadokya\\_turk\\_geleneksel\\_sahne\\_sanatlari\\_projesi\(17,n,100754306.539\).aspx.html](http://www.haberx.com/kapadokya_turk_geleneksel_sahne_sanatlari_projesi(17,n,100754306.539).aspx.html)

**Kapadokya'da « Geleneksel Sanatlar Merkezi » kuruluyor**, in *Avanosgazetesi.com*, 28 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://avanosgazetesi.com/kapadokya-haber/nevsehir-kapadokya/7037-kapadokya-ya-geleneksel-sanatlar-merkezi-kuruluyor.html>

**Kapadokya'da « Türk Geleneksel Sahne Sanatları Merkezi » kurulacak**, in *Cappadocia Explorer*, 29 septembre 2011 (consulté le 02 octobre 2011), <http://www.cappadociaexplorer.com/detay.php?page=26&id=520&cid=1>



**Oyuncu paylaştığı malzemeyle zanaatı arasındaki uyumu sağlamalı,** Yusuf Sağlam, in *Sahne – Tiyatro ve Opera Bale Dergisi*, Ankara, Novembre-Décembre 2011, p. 86-91.

**Cahide Teyze...**, Neslihan Demirel, in *Diyalog*, Ministère des Affaires Européennes de Turquie, Ankara, Décembre 2011, p. 20.

**Kapadokya’da Gece,** Neslihan Demirel, in *Diyalog*, Ministère des Affaires Européennes de Turquie, Ankara, Décembre 2011, p. 21

**İdeogram Projesi sempozyumu Uçhisar’da yapıldı,** in *Capadocia explorer*, Nevşehir, 25 janvier 2012.

**Konferans – Doğu’nun Tiyatro Gelenekleri – Fransız Kültür Merkezi – 27 ocak 2012,** in *Egitimdeankara.com*, Ankara, le 27 janvier 2012 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.egitimdeankara.com/?p=1186>

**Konferans – Doğu’nun Tiyatro Gelenekleri – Fransız Kültür Merkezi – 27 ocak 2012,** in *Ankaraevents .com*, le 27 janvier 2012 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.ankaraevents.com/kategori/mekanlar/kultur-merkezleri/fransiz-kultur>

**Ideogram projesi, doğu tiyatro geleneklerine açılım,** in *mimesi-dergi.org*, 27 octobre 2012 (consulté le 15 septembre 2013), <http://mimesis-dergi.org/2012-01/ideogram-projesi-dogu-tiyatro-geleneklerine-acilim/>

**Konfersan : Tiyatro ve İdeogramlar « Avrupa’dan Asya’ya »,** in *Ifturquie.org*, 27 janvier 2012 (consulté le 23 juillet 2013), <http://www.ifturquie.org/ankara-tr/conference-le-theatre-et-les-ideogrammes-de-leurope-lase/?lang=tr>

**Doğu Tiyatro geleneklerine açılım,** Yusuf Sağlam, in *Sahne, Tiyatro ve Opera Bale Dergisi*, Ankara, Mars-Avril 2012, p. 80-85.

**Kapadokya geceleri festivali 20 nisan’da başlıyor,** in *Turizm gazetesini.com*, 20 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.turizm gazetesini.com/news.aspx?id=66034>

**Kapadokya Geceleri Festivali Renk Kattı**, in *Nevşehir Avrupa Birliği Projeler ve Dış İlişkiler Koordinasyon Merkezi*, 20 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.nevsehirab.gov.tr/news.php?k=387>

**Kapadokya gecelerinde festival**, in *AZ Haberler*, 23 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), [http://www.azhaberler.com/haber/kapadokya-gecelerinde-festival\\_36260021](http://www.azhaberler.com/haber/kapadokya-gecelerinde-festival_36260021)

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Sporaktif.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.sporaktif.com/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek-son-dakika-haber.html>

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Aktifhaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.aktifhaber.com/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek-586799h.html>

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Tabibo.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.tabibo.com/haber/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek.html>

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Haber.Ekolay.net*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://haber.ekolay.net/haber/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek/2705/101816.html>

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Haberpan.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://haberpan.com/haber/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Showhaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.showhaber.com/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-555078h.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Gazeteses.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.gazeteses.com/guncel/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak.html>

« **Kapadokya geceleri festivali** » başladı, in *Haberler.com*, 21 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.haberler.com/kapadokya-geceleri-festivali-basladi-3557723-haberi/>

**Kapadokya Geceleri Festivalle Sona Erecek**, in *Avrupa-postasi.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.avrupa-postasi.com/turkiye/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek.html>

**Kapadokya Geceleri Festivali 20 Nisan'da Başlıyor**, in *Kayserihaberim.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.kayserihaberim.com/nevsehir/kapadokya-geceleri-festivali-20-nisan-da-basliyor-h95093.html>

**Kapadokya Geceleri Festivali yapılacak**, in *Gulsehirmedya.com*, 17 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.gulsehirmedya.com/haber/4542/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak.html>

**Kapadokya Geceleri Festivalle sona erecek**, in *Haberdesin.com*, 12 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.haberdesin.com/haber/sondakika/kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek?qt-video=1>

“**Kapadokya Geceleri Festivali**” başladı, in *Öncevatan.com.tr*, 21 avril 2012 (consulté le 15 avril 2012), <http://www.oncevatan.com.tr/kultur-ve-sanat/kapadokya-geceleri-festivali-basladi-h40.html>

“**Kapadokya Geceleri Festivali**” başladı, in *Yurthaber.mynet.com*, 21 avril 2012 (consulté le 15 avril 2012), <http://yurthaber.mynet.com/detay/nevsehir-haberleri/kapadokya-geceleri-festivali-basladi>

**Kapadokya Geceleri Festivali**, in *Haberkapadokya.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.haberkapadokya.com/haberler/13-04-2012-8224-Kapadokya-geceleri-basladi>

**Kapadokya Geceleri Festivali**, in *NevsehirKentrehberim.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.nevsehirKentrehberim.com/?Syf=18&Hbr=323021&/Kapadokya-b%C3%Bolgesinde,-geleneksel-sanatlar-%C3%BCzerine-bi>

**Kapadokya Geceleri Festivali**, in *CSDProject.net*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), [http://www.csdproject.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=145%3](http://www.csdproject.net/index.php?option=com_content&view=article&id=145%3)

**Kapadokya Geceleri Festivali Yapılacak**, in *Telehaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.telehaber.com/haberler/haber-3535815/>

**Kapadokya Geceleri Festivali Yapılacak**, in *Guncel-haber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.guncel-haber.com/3562201/haber-kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak/>

**Kapadokya Geceleri Festivalle Sona Erecek**, in *Sondakika.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.sondakika.com/haber-kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek-3535124/>

**Kapadokya Geceleri Festivalle Sona Erecek**, in *Sanliurfa.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.sanliurfa.com/haber56514-kapadokya-geceleri-festvalle-sona-erecek.htm>

**Kapadokya Geceleri Festivalle Sona Erecek**, in *Haber24.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), [http://www.haber24.com/haber\\_kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek\\_6636.htm](http://www.haber24.com/haber_kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek_6636.htm)

**Kapadokya Geceleri Festivali 2012**, in *Gezialemi.com*, 20 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.gezialemi.com/FestivalEtkinlikAyrinti.asp?ID=972&SAYFA=10>

**Kapadokya Geceleri Festivalle Sona Erecek**, in *DHA.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.dha.com.tr.en-son-haber-kapadokya-geceleri-festivalle-sona-erecek-son-dakika.htm>

**Kapadokya Geceleri Festivali Başladı**, in *Cappadocia Explorer*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.cappadociaexplorer.com/detay.php?id=654&cid=1&page=6>

**Kapadokya Geceleri Festivali yapılacak**, in *dlvr.it*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://dlvr.it/1R8H3D>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Dogurehberi.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.dogurehberi.com/guncel/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-h85105.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Beyazgazete.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.beyazgazete.com/heber/2012/4/13/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-1144559.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Namehaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.namehaber.com/haber-141911-kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak.html>

**Kapadokya geceleri festivalle sona erecek**, in *Mytr.net*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.mytr.net/Guncel/1-3861/KAPADOKYA-GECELERI-FESTIVALLE-SONA-ERECEK.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Hayat.org*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.hayat.org/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-36342.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Habergalerisi.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.habergalerisi.com/haber/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-677699.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Ikincihaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://ikincihaber.com/Kapadokya-Geceleri-Festivali-yapilacak.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Anadoluhaber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://anadoluhaber.net/kapadokya-geceleri-festivali-yapilacak-h174035.html>

**Kapadokya geceleri festivali yapılacak**, in *Frmtr.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://frmtr.com/kultur/4536038-kapadokya-geceleri-ffestivali-yapilacak.html>

**Kapadokya geceleri festivali sona erecek**, in *F5haber.com*, 13 avril 2012 (consulté le 15 octobre 2012), <http://www.f5haber.com/foto-haber/?id=94431&sira=3>

**Chants du monde à Saint-Blaise**, in *leParisien.fr*, Paris, 24 novembre 2012, <http://www.parisetudiant.com/etudiant/sortie/chants-du-monde-a-saint-blaise.html>

**Alternatives for theatre into the tradition. Example of Azeri Mugam and theatre**, Erica Letailleur, in *II Baku International Theatre Conference*, Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan, Baku, 5-6 novembre 2012.

**II Bakı Bəyləlxalq Teatr Konfransı Azərbaycanın mədəni həyatında böyük hadisədir**, in *Mədəniyyət*, Baku, 06 novembre 2012, p.6.

**Ideogram projesi...**, in *Tiyatronline.com*, Ankara, 21 février 2013 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.tiyatronline.com/haberler/haber/4007/ideogram-projesi.html>

**Göreme’de gerçekleştirilecek uluslararası tiyatro atölyesi**, in *Tiyatrodünyasi.com*, Ankara, 23 février 2013 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.tiyatrodunyasi.com/haberdetay.asp?habern=6160kt=6>

**İdeogram masterclass – « Klasik Fransız Tiyatrosu »**, in *Tiyatronline.com*, Ankara, le 14 mai 2013 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.tiyatronline.com/haberler/haber/4369/ideogram-masterclass-34-klasik-fransiz-tiyatrosu-34-.html>

**Kapadokya Uluslararası Tiyatro Festivali**, in *Galatagazete.com*, 03 juin 2013 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.galatagazete.com/o/index.php/sanat/tiyatro/7285-kapadokya-ulusararsi-tiyatro-festival.html>

**Kapadokya Uluslararası Tiyatro Festivali**, in *Sanatsalhaberler.com*, 05 juin 2013 (consulté le 15 septembre 2013), [http://www.sanatsalhaberler.com/haber/sergi-festival\\_1/kapadokya-uluslararası-tiyatro-festivali/134.html](http://www.sanatsalhaberler.com/haber/sergi-festival_1/kapadokya-uluslararası-tiyatro-festivali/134.html)

**Kapadokya Uluslararası Tiyatro Festivali**, in *Tiyatronline.com*, 05 juin 2013 (consulté le 15 septembre 2013), <http://www.tiyatronline.com/haberler/festival/4404/kapadokya-uluslararsi-tiyatro-festivali.html>

**Haziranda Mukam Gecesi**, in *Argos in Cappadocia*, consulté le 15 septembre 2013, <http://argosincappadocia.com/TR/9-Haziranda-Mukam-Gecesi>

## **I. Documents administratifs**

### **a. Statuts et autres documents**

**Statuts de l'association Ayn Seyir**, signés par les membres du bureau : Vanessa Sanchez et Philippe Cohen, 3 pages, Assemblée Générale du 19 février 2008.

**Déclaration de l'association Ayn Seyir**, co-signée par les membres du bureau : Vanessa Sanchez et Philippe Cohen, 1 page, Assemblée Générale du 19 février 2008.

**Récépissé de déclaration d'association**, auprès de la Préfecture de Police de Paris, suite à la déclaration effectuée par Vanessa Sanchez, présidente, approuvé par Valérie Robert, pour le Préfet de Police de Paris, le 19 février 2008.

**Charte de qualité formation**, document AFDAS signé par Ali Ihsan Kaleci, directeur pédagogique, Paris, 05 avril 2008.

**Créativité de l'acteur**, attestation de conventionnement collectif AFDAS, Jean-Yves Boitard, Paris, 17 avril 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour le stage « Créativité de l'acteur », co-signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 17 avril 2008.

**Certificat d'inscription au répertoire des entreprises et des établissements (SIRENE)**, INSEE, Paris, 24 avril 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Barbara Goguier, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 24 avril 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, concernant Melle Barbara Goguier, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 24 avril 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Pascale Oudot, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 25 avril 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, concernant Melle Pascale Oudot, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 25 avril 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Isabelle Fontaine, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 23 mai 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, concernant Melle Isabelle Fontaine, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 23 mai 2008.

**Récépissé de déclaration d'activité d'un prestataire de formation**, document établi par la DRTEFP (actuelle DIRECCTE), Paris, 24 juin 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Jennifer Cali, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 02 juillet 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, concernant Melle Jennifer Cali, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 02 juillet 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Frida Morrone, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 12 août 2008.



**Attestation de prise en charge**, concernant Melle Muriel Blondeau, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 09 octobre 2008.

**Convention de formation professionnelle continue**, concernant Melle Muriel Blondeau, pour le stage « Créativité de l'acteur », co-signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 09 octobre 2008.

**Attestation de prise en charge**, concernant Mme Cécile Viallet-Wittendal, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 17 octobre 2008.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Mmes Muriel Blondeau, Frida Morrone et Cécile Viallet-Wittendal, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 03 novembre 2008.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Muriel Blondeau, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 19 décembre 2008.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Frida Morrone, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 19 décembre 2008.

**Attestation de fin de stage**, pour Mme Cécile Viallet-Wittendal, pour le stage « Créativité de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 19 décembre 2008.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Jennifer Cali, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 20 février 2009.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Isabelle Fontaine, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 20 février 2009.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Barbara Goguier, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 20 février 2009.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Anne Donard, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 05 juin 2009.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Anne Donard, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 05 juin 2009.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Bastien Ossart, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 05 juin 2009.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Bastien Ossart, pour le stage « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 05 juin 2009.

**Rejet d'une demande de conventionnement collectif**, pour la formation « Créativité de l'acteur », par l'AFDAS, signée par Nathalie Lecoq (AFDAS), Paris, 22 octobre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°1 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », lettre manuscrite, Athina Axiotou, Paris, 2009.

**A l'attention des équipes et membres des commissions de l'AFDAS**, courrier n°2 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », note manuscrite rédigée sous le texte de la pétition écrite par les membres de l'équipe pédagogique d'Ayn Seyir, Anne Donard, Paris, 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°3 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Katia O'Wallis, télécopie, Athènes, 15 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°4 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Léa Altman, lettre manuscrite, Montreuil, 18 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°5 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Jennifer Cali, tapuscrit, Paris, 18 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°6 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Christèle Robert, tapuscrit, Paris, 18 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°7 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Vanessa Sanchez, lettre manuscrite, Saint-Ange et Torcay, 20 novembre 2009.

**Message suite au rejet probable de l'agrément du prochain stage de formation théâtrale, organisé par le CRT Ayna-Paris, destiné aux acteurs professionnels**, courrier n°8 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Jean-Pierre Triffaux, courriel, Nice, 20 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°9 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Erica Letailleur, tapuscrit, Paris, 22 novembre 2009.

**Lettre de soutien à Ayn Seyir**, courrier n°10 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », Ori Wollman Gershon, tapuscrit, Paris, 23 novembre 2009.

**A l'attention des équipes et membres de commissions de l'AFDAS**, pétition, document n°11 du lot « Soutien au conventionnement de l'organisme de formation Ayn Seyir », signée par cinq professionnels du spectacle.

**Attestation de fin de stage**, pour Anne Donard, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 23 mars 2010.

**Attestation de fin de stage**, pour Bastien Ossart, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 23 mars 2010.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Maja Bieler, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 31 mai 2010.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Maja Bieler, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 31 mai 2010.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Jean-Pierre Ducos, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 22 juin 2010.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Jean-Pierre Ducos, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 22 juin 2010.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Marine Biton-Chrysostome, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 02 juillet 2010.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Marine Biton-Chrysostome, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 02 juillet 2010.

**Attestation d'entrée en stage**, pour M. Jean-Pierre Ducos, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 09 août 2010.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Melle Maja Bieler, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 09 août 2010.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Melle Marine Biton-Chrysostome, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris 09 août 2010.

**Attestation de fin de stage**, pour M. Jean-Pierre Ducos, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 17 décembre 2010.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Maja Bieler, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 17 décembre 2010.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Marine Biton-Chrysostome, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 17 décembre 2010.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Sylvie Dallari, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 01 avril 2011.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Sylvie Dallari, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 01 avril 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Nina-Zochia Renaux, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 01 avril 2011.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Nina-Zochia Renaux, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 01 avril 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Mme Isabelle Torikian, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 01 avril 2011.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Mme Isabelle Torikian, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 01 avril 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Isabelle Astier, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 15 avril 2011.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Isabelle Astier, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 15 avril 2011.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Melle Isabelle Astier, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 21 juin 2011.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Melle Sylvie Dallari, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 21 juin 2011.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Melle Nina-Zochia Renaux, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 21 juin 2011.

**Attestation d'entrée en stage**, pour Mme Isabelle Torikian, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 21 juin 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Sarah Turkety, pour la formation « IDEOGRAM – L'acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 25 juillet 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Aline Chaud, pour la formation « IDEOGRAM – L'acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 01 août 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Sara Villeneuve, pour la formation « IDEOGRAM – L'acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 05 août 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Adeline Zarudiansky, pour la formation « IDEOGRAM – L'acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 10 août 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Mehdi Dehbi, pour la formation « IDEOGRAM – L'acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 18 août 2011.

**Demande d'aide au financement du voyage en Turquie**, Sara Villeneuve, Toulouse, courriel du 18 août 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Marion Verstraeten, pour la formation « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS), Paris, 23 août 2011.

**Attestation d’entrée en stage**, document collectif, signé par Ali Ihsan Kaleci, Ortahisar-Ürgüp-Nevşehir (Turquie), Ayn Seyir, 05 septembre 2011.

**Engagement de confidentialité et de non divulgation**, attestation signée par l’ensemble des participants au stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », 20 pages, Ortahisar-Ürgüp-Nevşehir (Turquie), Ayn Seyir, 05 septembre 2011.

**Convention de formation professionnelle continue**, collective, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », co-signée par Jean-Yves Boitard (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 16 septembre 2011.

**A l’attention de Madame Nathalie Lecoq**, courriel, Ali Ihsan Kaleci, Paris, 27 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Aline Chaud, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 30 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour M. Mehdi Dehbi, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 30 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Sarah Turkety, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 30 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Marion Verstraeten, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 30 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Sara Villeneuve, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris, 30 septembre 2011.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Adeline Zarudiansky, pour le stage « IDEOGRAM – L’acteur à travers la tradition soufie », signée par Ali Ihsan Kaleci, Ayn Seyir, Paris 30 septembre 2011.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Mickaël Delis, pour le stage « Autonomie de l’acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 09 mars 2012.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Mickaël Delis, pour le stage « Autonomie de l’acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 09 mars 2012.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Johanna Boyé, pour le stage « Autonomie de l’acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 30 mars 2012.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Johanna Boyé, pour le stage « Autonomie de l’acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 30 mars 2012.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Laurence Despezelle-Perdarel, pour le stage « Autonomie de l’acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 12 avril 2012.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Laurence Despezelle-Perdarel, pour le stage « Autonomie de l’acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 12 avril 2012.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Emmanuel Leckner, pour le stage « Autonomie de l’acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 03 mai 2012.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Emmanuel Leckner, pour le stage « Autonomie de l’acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 03 mai 2012.



**Attestation de fin de stage**, pour Johanna Boyé, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 26 octobre 2012.

**Attestation de fin de stage**, pour Laurence Despezelle-Perdarel, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 26 octobre 2012.

**Attestation de fin de stage**, pour Emmanuel Leckner, pour le stage « Autonomie de l'acteur », signée par Ali Ihsan Kaleci, Paris, 26 octobre 2012.

**Attestation de prise en charge**, pour Melle Anastasia Hvana, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 22 mars 2013.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour Melle Anastasia Hvana, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 22 mars 2013.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Martin Vaughan-Lewis, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 05 avril 2013.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Martin Vaughan-Lewis, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 05 avril 2013.

**Attestation de prise en charge**, pour M. Raphaël Leguillon, pour la formation « Autonomie de l'acteur », signée par Chantal Brancier (AFDAS), Paris, 07 juin 2013.

**Convention de formation professionnelle continue**, pour M. Raphaël Leguillon, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Chantal Brancier (AFDAS) et Ali Ihsan Kaleci (Ayn Seyir), Paris, 07 juin 2013.

**Calendrier détaillé**, pour la formation « Autonomie de l'acteur », Ayn Seyir, Paris, 17 juin 2013.

**Convention simplifiée de formation professionnelle**, pour Melle Marie Lemarchand, pour la formation « Autonomie de l'acteur », co-signée par Vanessa Sanchez (Ayn Seyir) et Marie Lemarchand, Paris, 27 juin 2013.

**Engagement de confidentialité et de non divulgation**, signé par les participants à la formation « Autonomie de l'acteur », 4 pages, Ayn Seyir, Paris, 26 juin 2013.

**Autorisation de la personne photographiée sur la libre utilisation de son image**, signée par les participants à la formation « Autonomie de l'acteur », 4 pages, Ayn Seyir, Paris, 26 juin 2013.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Anastasia Hvana, pour la formation « Autonomie de l'acteur », Ayn Seyir, Paris, 18 octobre 2013.

**Attestation de fin de stage**, pour M. Raphaël Leguillon, pour la formation « Autonomie de l'acteur », Ayn Seyir, Paris, 18 octobre 2013.

**Attestation de fin de stage**, pour Melle Marie Lemarchand, pour la formation « Autonomie de l'acteur », Ayn Seyir, Paris, 18 octobre 2013.

**Attestation de fin de stage**, pour M. Martin Vaughan-Lewis, pour la formation « Autonomie de l'acteur », Ayn Seyir, Paris, 18 octobre 2013.

## **b. Projets**

**Rencontres**, projet présenté à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, 10/06/2008.

**Gönül Tiyatrosu (Le théâtre de Gönül)**, projet présenté au Cabinet du Premier Ministre de Turquie, Ankara, 22/02/2011.

**Chants du monde**, proposition d'intervention lors de la Semaine des Solidarités Internationales, Paris, 20/11/2012.

***Les conditions matérielles pour Monologues Etrangers***, notes servant de support à la présentation orale d'une audition en vue d'une création, Paris, 07/12/2012.

***Qui est l'autre ?***, projet de documentaire présenté au CNC, Paris, 04/02/2013.

***Le projet IDEOGRAM, c'est saisir le théâtre***, notes de travail en vue de l'élaboration d'un DVD documentaire, Paris, 14/04/2013.

***L'Art comme besoin. Théâtres de l'Europe à l'Asie***, programme de la conférence donnée à la Mairie du XX<sup>e</sup> arrondissement, le 11/05/2013.

***Geleneksel Sanatları Kültür Merkezi, journal de bord***, notes de travail, Nevşehir/Paris, 30/08/2013.

***Kapadokya'da Uluslararası Kültür ve Tiyatro Sanat Merkezi***, projet de création d'un centre culturel en Turquie, Nevşehir, 30/08/2013.

***Stage mobile***, proposition de projet pédagogique international, Ortahisar (Turquie), 27/09/2013.

***Contemplations***, projet présenté dans le cadre du programme de Dialogue avec les Sociétés Civiles volet III, Critères sociaux et Politiques, CSD3, Paris, 03/10/2013.

***Journée de Tous les Talents à Saint Blaise – Bilan***, bilan de la participation du CRT St. Blaise à un événement organisé par le Conseil de Quartier St. Blaise, Paris, 30/10/2013.

***Mon Voisin Wagner, une pièce de Yakup Almelek***, projet de création, Paris, 11/10/2013.

***Chants de la route de la soie, projet d'animation présenté pour l'ouverture du nouveau tronçon de la Rue du Clos (75020) le 14 décembre 2013***, Paris, 08/11/2013.

# SOURCES TERTIAIRES

## A. Généralités et méthodologie

*Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, UNESCO, Paris, 2003.

**Alexandre, Charles** : *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1850.

**Antonius, Rachad** : *Ce que doit inclure un projet de mémoire ou de thèse*, Département de Sociologie UQAM, Montréal, 2008.

**Béaud, Michel** : *L'Art de la thèse : comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du Net*, La Découverte, Paris, 2006.

**Bouteiller, Sophie et Ablan Goguel d'Allondans, Dimitri Uzundiris, Nelly Labere** : *Méthodologie de la thèse et du mémoire*, Studyrama, 2005.

**Matsuura, Koïchiro** : *Allocution prononcée par M. Koïchiro Matsuura, Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture*, Table ronde internationale « Le patrimoine culturel immatériel : définitions opérationnelles », UNESCO, Turin, 14 mars 2001.

**Mongeau, Pierre** : *Réaliser son mémoire ou sa thèse. Côté jeans et côté tenue de soirée*, Presses de l'Université de Québec, Québec, 2008.

**N'Da, Pierre :** *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*, L'Harmattan, Paris, 2007.

**Nzete, Paul :** *Conseils pour rédiger et présenter un mémoire ou une thèse*, L'Harmattan, Paris, 2008.

**Rouveyran, Jean-Claude :** *Le Guide de la thèse, le guide du mémoire. Du projet à la soutenance. Règles et traditions universitaires. Techniques d'aujourd'hui : traitement de texte, CR-Rom, Internet*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999.

## **B. Cultural studies, anthropologie, sociologie**

**Abraham, Pierre :** « Arts et sciences, témoins de l'histoire sociale », in *Annales d'histoire économique et sociale*, 1931, vol. 3, n°10, p. 161-188.

**Adorno, Theodor W. :** « L'industrie culturelle », in *Communications*, Volume 3, n°1, p. 12-18, Paris, 1964.

**Aillet, Véronique, Pierre Le Queau et Christine Olm :** *De l'Anomie à la déviance. Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social*, Cahier de recherche du CREDOC, n°145, octobre 2000.

**Allard, Laurence :** « Qui a peur des Post Colonial Studies en France ? », in *Multitudes* 5/2004, n°19, p. 201-206.

**Althabe, Gérard et Daniel Fabre et Gérard Lenclud (dir.) :** *Vers une ethnologie du présent*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992.

**Andrews, Peter :** *Ethnic groups of the Republic of Turkey*, Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, n°61, Reihe B, Wiesbaden.

**Aron, Jean-Paul :** « La tragédie de l'apparence à l'époque contemporaine », in *Communications*, Volume 46, n°1, p. 305-314, EHESS, Paris, 1987.

**Augé, Marc :** *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

**Augé, Marc :** *Pour une Anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994.

**Aymes, Marc :** « The Location of Postcolonial Studies », in *Labyrinthe*, 24/2006 (2) *Faut-il être postcolonial?*, p. 39-45.

**Barthes, Roland :** « Un cas de critique culturelle », in *Communications*, Volume 14, n°1, p. 97-99, Paris, 1969.

**Bazalgette, Léon :** *L'Esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, Société d'Editions Littéraires, Paris, 1898.

**Bel, Bernard :** « En finir avec l'ethnomusicologie ? », in *Colloque international 'Musique et Assistance informatique'*, Marseille, 1990.

**Bell, Daniel :** « Les formes de l'expérience culturelle », in *Communications*, Volume 2, n°1, p. 1-22, Paris, 1963.

**Benhamou, Françoise :** *L'Economie de la culture*, La Découverte, Paris, 2004 (première édition, 1996).

**Bense Ferreira Alves, Celia :** « L'ethnographie du théâtre comme moyen d'appréhension d'une activité artistique collective : typologie, implication des différents participants et modes de coopération à l'œuvre », Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, 2005.

**Bergé, Christine :** « Les chemins du visible », in *Ethnologie française*, 2003/2, Tome XXXVII, PUF, Paris, p. 549-551.

**Berger, Anne :** « Traversées de frontières : postcolonialité et études de 'genres' en Amérique », in *Labyrinthe*, 24 / 2006, p. 11-37.

**Berteaux, Daniel :** « Individualisme et modernité », in *Espaces Temps*, n°37, 1988, pp. 15-21.

**Bhabha, Homi :** *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.

**Binet, Alfred :** « Qu'est-ce qu'une émotion ? Qu'est-ce qu'un acte intellectuel ? », in *L'Année psychologique*, vol. 17, 1910, pp. 1-47.

**Blancel, Nicolas :** « Qu'est-ce que la culture postcoloniale ? », *Ecarts d'identité. Migration, égalité, interculturalité*, 111, p. 112-128, 2007.

**Blanchard, Pascal :** *La Fracture coloniale. La société française au prise de l'héritage colonial*, La Découverte, Paris, 2005.

**Bloch, Marc :** « L'Art populaire », in *Annales d'histoire économique et sociale*, Volume 2, n°7, p. 405-407, Paris, 1930.

**Boltanski, Luc :** « Les usages sociaux du corps », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 26, n°1, p. 205-233, Paris, 1971.

**Bonetti, Michel et Vincent de Gaulejac :** « L'Individu, produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet », in *Espaces Temps*, n°37, 1988, pp. 55-63.

**Bonte, Pierre et Izard, Michel :** *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 2004 (première édition 1991).

**Bourdieu, Pierre :** « L'invention de la vie d'artiste », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°2, p. 67-93.

**Bourdieu, Pierre :** « Le langage autorisé », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 1, n°5, p. 183-190, Paris, 1975.

**Bourdieu, Pierre :** « Anatomie du goût », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1976, Vol. 2, n°5, p. 2-81.

**Bourdieu, Pierre :** « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 30, n°1, p. 3-6, Paris, 1979.

**Bourdieu, Pierre :** *Le Sens pratique*, Les Editions de Minuits, Paris, 1980.

**Bourdieu, Pierre :** « L'identité et la représentation », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 35, n°1, p. 63-72, Paris, 1980.

**Bourdieu, Pierre :** « Les rites comme actes d'institution », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 43, n°1, p. 58-63, 1982.

**Bourdieu, Pierre :** *Homo academicus*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984.

**Bourdieu, Pierre :** « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 62, n°1, p. 69-72, Paris, 1986.

**Bourdieu, Pierre :** « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 64, n°1, p. 40-44, Paris, 1986.

**Bourdieu, Pierre :** *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*, Editions du Seuil, Paris, 1994.

**Bourdieu, Pierre :** *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris, 1992.

**Bourdieu, Pierre :** « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°145, p.3-8, Paris, 2002. Conférence prononcée le 30/10/1989 pour l'inauguration du Frankreich-Zentrum de l'Université de Fribourg. Texte publié pour la première fois en 1990 dans la *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 14<sup>e</sup> année, 1-2, p. 1-10.

**Bouveresse, Jacques :** « La connaissance de soi et la science », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°150, p.59-64, Paris, 2003.

**Burgelin, Olivier :** « Le nouveau : tradition ou révolution ? », in *Communications*, Volume 3, n°1, p. 90-96, 1964.



**Buscatto, Marie** : « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », in *Ethnologie française*, PUF, Paris, 2008/1, Tome XXXVII, p. 5-13.

**Calamel, Charles** : « Création d'une typologie de l'expérience artistique. Résultats d'une étude sur les professions artistiques et profils-types de l'expérience des artistes en travailleurs », octobre 2010, in *HAL Sciences de l'homme et société*.

**Carrier, Alain** : *La notion d'anomie. Généalogie d'un concept sociologique*, Université de Laval, Québec, 2009.

**Castelnuovo, Enrico et Carlo Ginzburg** : « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 40, n°1, p.51-72, Paris, 1981.

**Certeau (de), Michel** : *L'Invention du quotidien, arts de faire (1)*, Gallimard, Paris, 1990.

**Chakravorty Spivak, Gayatri** : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999.

**Champagne, Patrick** : « La reproduction de l'identité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 65, n°1, p. 41-64, Paris, 1986.

**Champagne, Patrick** : « Capital culturel et capital économique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 69, n°1, p. 51-66, Paris, 1987.

**Château, Dominique** : « L'effet zapping », in *Communications*, Vol. 51, n°1, p. 45-55, 1990.

**Chazel, François** : « Considérations sur la nature de l'anomie », in *Revue française de sociologie*, n°8-1, 1967, pp. 151-168.

**Copans, Jean** : *L'Enquête ethnologique de terrain*, Armand Colin, Paris, 2005 (première édition, 1999).

**Cler, Jérôme** : « Pour une théorie de l'aksak », in *Revue de Musicologie*, n°80/2, Paris, 1994, p. 181-210.

**Cler, Jérôme :** « Paysages musicaux : une approche ethnomusicologique », in *KTEMA, Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, Université Marc Bloch de Strasbourg, Strasbourg, 1999.

**Cler, Jérôme :** *Musiques de Turquie*, Editions Cité de la Musique – Actes Sud, Paris, 2000.

**Cler, Jérôme :** « Le terrain et son interprétation », in *Approches herméneutiques de la musique*, dir. Jacques Viret et Erik Kocevar, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 29-38.

**Cler, Jérôme :** « Pays de danseurs, et de rythmes boîteux », in *Deleuze épars, approches et portraits*, ed. A. Bernold et R. Pinhas, Hermann, Paris, 2005.

**Cler, Jérôme :** « L'inouï dans une musique de tradition orale : un exemple de Turquie méridionale », in *L'Inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Age européen et proche oriental*, dir. Claire Kappler et Roger Grozelier, L'Harmattan, 2006 (actes du Colloque International tenu en Sorbonne les 23-24 mai 2002, sous la direction de Claire Kappler).

**Cler, Jérôme :** « Musique des minorités, musique mineure, tiers-musical », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°20, 2007, p. 243-271.

**Clottes, Jean :** « De 'l'art pour l'art' au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique », in *La Revue pour l'histoire du CNRS* [en ligne], 8/2003, mis en ligne le 23 février 2006, <http://histoire-cnrs.revues.org/553>

**Collignon, Béatrice :** « Note sur les fondements des postcolonial studies », in *EchoGéo*, n°1, *Sur le champ – De l'Afrique colonisée aux Afriques contemporaines*, Juin-Août 2007, <<http://echogeo.revues.org/index2089.html>>, consulté le 05 novembre 2009.

**Comettant, Oscar :** *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Michel Lévy Frères, Paris, 1869.

**Coulon, Alain :** « Le plaisir de l'arbitraire », in *Communications*, Volume 67, n°1, p. 25-32, Paris, 1998.

**Cuche, Denis :** « Traditions populaires ou traditions élitistes ? Rites d'initiation et rites de distinction dans les Ecoles d'Arts et métiers », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 60, n°1, p. 57-67, 1985.

**Debord, Guy :** *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

**Debord, Guy :** *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

**Delpech, François :** « Culture folklorique et rapports de pouvoir », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 42, n°3, p. 687-695, Paris, 1987.

**Dubreuil, Laurent :** « Alter, inter : académisme et postcolonial studies », in *Labyrinthe*, n°24, 2006, p. 47-61.

**Dubreuil, Laurent :** *L'Empire du langage. Colonies et francophonie*, Hermann, Paris, 2008.

**Dumont, Louis :** *Essai sur l'individualisme*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

**Dumont, Louis :** « L'individu et les cultures », in *Communications*, Volume 43, n°1, p. 129-140, Paris, 1986.

**Durkheim, Emile :** *De la Division du travail social*, PUF, Paris, 2007.

**Durkehim, Emile :** *Le Suicide*, PUF, Paris, 2013.

**Eliade, Mircea :** *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965 (première édition 1957).

**Encrevé, Pierre et Michel de Fornel :** « Le sens en pratique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 46, n°1, p. 3-30, Paris, 1983.

**Fabian, Johannes :** *Le Temps et les autres, comment l'anthropologie construit son objet*, Anacharsis, Paris, 1983.

**Faguer, Jean-Pierre** : « Les effets d'une 'éducation totale' », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 86, n°1, p. 25-43, Paris, 1991.

**Fauconnier, Gilles** : « Comment contrôler la vérité – Remarques illustrées par des assertions dangereuses et pernicieuses en tout genre », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 25, n°1, p. 3-22, 1979.

**Febvre, Lucien** : « Europe et Asie », in *Annales d'histoire sociale*, Volume 2, n°2, p. 141-142, Paris, 1940.

**Fleury, Laurent** : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, Paris, 2006.

**Fornel, Michel (de)** : « Légitimité et actes de langage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 46, n°1, p. 31-38, 1983.

**Friedmann, Georges** : « Qu'est-ce que le travail ? », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 15, n°4, p. 684-701, 1960.

**Friedmann, Georges** : « Culture pour les millions ? », in *Communications*, Volume 2, n°1, p. 185-196, Paris, 1963.

**Gauchet, Marcel** : « De l'avènement de l'individu à la découverte de la société », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Vol. 34n n°3, 1979, p. 451-463.

**Gaussin** : « Sur la faculté d'expression », in *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, Volume 6, n°1, p. 398-417, Paris, 1865.

**Gargi, Balwant** : *Theatre in India*, Theatre Art Books, New York, 1962.

**Gendron, Pierre** : *La Modernité religieuse dans la pensée sociologique, Ernst Troeltsch et Max Weber*, Presses de l'Université de Laval, Laval, 2006.

**Godbout, Jacques T. :** « Recevoir, c'est donner », in *Communications*, Volume 65, n°1, p. 35-48, Paris, 1997.

**Goffman, Erving :** *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1. Présentation de soi*, Les Editions de Minuit, 1973.

**Gounin, Yves :** « Que faire des postcolonial studies ? », in *Revue internationale et stratégique*, Dalloz/I.R.I.S., 2008/3, n°71, p. 145-149.

**Grignon, Claude :** « L'Art et le métier », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 2, n°4, p. 21-46, Paris, 1976.

**Grignon, Claude :** « Sur les relations entre les transformations du champ religieux et les transformations de l'espace politique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 16, n°1, p. 3-34, 1977.

**Guillot, Jean-Paul :** *Pour une Politique de l'emploi dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel, Propositions à M. Renaud Donnedieu de Vabres, Ministre de la Culture et de la Communication*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2004.

**Hacking, Ian :** « 'Vrai', les valeurs et les sciences », in *Actes des recherches en sciences sociales*, 2002, vol. 141, n°141/142, p. 13-20.

**Hall, Stuart :** *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Editions Amsterdam, Paris, 2008.

**Hassan, Shéhérazade Qassim :** « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », in *L'Homme*, 2004/3-4, n°171-172, Editions de l'EHESS, Paris, 2004, p. 353-369.

**Hebding, Rémy :** « Sortir de la confrontation universel-particulier », in *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°60, 1998, pp. 13-19.

**Heinich, Nathalie :** « Arts et sciences à l'âge classique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1987, vol. 66, n°1, p. 47-78.

**Heinich, Nathalie :** *La Fabrique du patrimoine*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.

**Heller, Anne :** « La connaissance quotidienne », in *L'Homme et la société*, n°43-44, pp. 95-105.

**Henry, Philippe :** *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui, une filière artistique à reconfigurer*, PUG, Grenoble, 2009.

**Jousse, Marcel :** *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1974.

**Kauffman, Jean-Clause :** *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Nathan, Paris, 2001.

**Kaufmann, Jean-Claude :** *L'Invention de soi, une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004.

**Klein, Jean-François :** *Atlas des Empires coloniaux, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Autrement, Paris, 2012.

**Köbben, André J. F. :** « La logique de l'analyse interculturelle : comment expliquer les exceptions », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 22, n°3, p. 514-553, Paris, 1967.

**Koselleck, Reinhart :** *Futures past, on the semantics of historical time*, Columbia University Press, New York, 2004.

**Kosik, Karel :** « L'Individu et l'histoire », in *L'Homme et la société*, n°9, 1968, pp. 79-90.

**Kuyper, Eric (de) et Emile Poppe :** « Voir et regarder », in *Communications*, Volume 34, n°1, p. 85-96, 1981.

**Lacoste, Yves :** « Le postcolonial et ses acceptions contradictoires dans trois récents recueils d'articles », in *Hérodote*, 2008-1 (n°128), p. 143-155.

**Lahire, Bernard :** *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2004.

**Lardiere, Paul :** « Durkheim et le retour de l'individualisme », in *Archives des sciences sociales des religions*, n°69, 1990, pp. 147-150.

**Lavater, Johann Caspar :** *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, 1806.

**Le Coadic, Yves :** « Coopération scientifique et technique et néocolonialisme. Le développement du tiers-monde a-t-il besoin pour se faire de la recherche scientifique et technique du monde occidental ? », in *Tiers Monde*, année 1984, vol. 25, n°100, pp. 773-778.

**Leconte, Bernard :** « Pour moins de dix secondes d'éternité », in *Communications*, Volume 67, n°1, p. 71-89, Paris, 1998.

**Le Goff, Jean-Pierre :** *La Démocratie post-totalitaire*, La Découverte, Paris, 2003.

**Leménager, Grégoire :** « Des études (post)coloniales à la française », in *Labyrinthe*, 24 / 2006, p. 85-90.

**Lenclud, Gérard :** « La tradition n'est plus ce qu'elle était. Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°9, 1987, pp. 110-123.

**Léothaud, Gilles :** *Ethnomusicologie générale. Cours de Licence LMUI*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Année universitaire 2004-2005.

**L'Estoile (de), Benoît :** *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007.

**Lévi-Strauss, Claude :** « Le temps du mythe », in *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations*, 26<sup>e</sup> année, n°3-4, Paris, 1971, pp. 533-540.

**Lévi-Strauss, Claude** : *Anthropologie structurale 1 et 2*, Plon, Paris, 1958, 1973.

**Lévi-Strauss, Claude** : *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.

**Lévi-Strauss, Claude** : *L'Identité*, PUF, Paris, 1977.

**Lévy, Edmond** : *La Grèce au V<sup>e</sup> siècle, de Clisthène à Socrate*, « Le théâtre », p. 257-280, Editions du Seuil, Paris, 1995.

**Mattelart, Armand (et Eric Neveu)** : « Cultural Studie's stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », in *Réseaux*, 1996, vol. 14, n°80, pp. 11-58.

**Mattelart, Armand (et Eric Neveu)** : *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

**Mauss, Marcel** : « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 avril 1936. Communication présentée à la société de psychologie le 17 mai 1934.

**Mauss, Marcel** : *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

**Massicard, Elise** : « Les risques du métier : engagements problématiques en sciences sociales », in *Cultures&Conflits*, n°47 : *Etre pris dans le mouvement. Savoir et engagement sur le terrain. Partie 1*, 3/2002, p. 117-143.

**Menger, Pierre-Michel** : *La Profession de comédien*, Ministère de la Culture, Paris, 1997.

**Menger, Pierre-Michel** : *Portrait de l'artiste en travailleur*, Editions du Seuil, Paris, 2002.

**Menger, Pierre-Michel** : *La Différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*, Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 9 janvier 2014.

**Merleau-Ponty, Maurice** : *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.

**Merton, Robert** : *Social Structure and Anomie*, Irvington Pub., Irvington, 1933.



**Morazé, Charles :** « Les mythes, les sciences et l'invention sociale », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 30, n°5, p. 953-974, 1975.

**Muchembled, Robert :** *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris, 1988.

**Müller, Bernard :** *La Tradition mise en jeu, une anthropologie du théâtre yoruba*, Aux Lieux d'Etre, Paris, 2006.

**Netter, Marc :** « Approche d'une politique culturelle en France », in *Communications*, 1969, vol. 14, n°1, p. 39-48.

**Nkumrah, Khwame :** *Neo-colonialism, the Last Stage of Imperialism*, PANAF, Accra, 1965.

**Pellarin, Charles :** « Ce qu'il faut entendre par le mot civilisation », in *Bulletins de la société d'anthropologie de Paris*, Volume 2, n°1, p. 443-471, Paris, 1867.

**Perrot, Martyne :** « Les ouvriers français et la culture : un nouveau comportement culturel ? », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 19, n°16, p. 1139-1146, Paris, 1964.

**Perrot, Martyne :** « Quand faire sien, c'est faire autrement », in *Communications*, Volume 77, n°1, p. 5-16, 2005.

**Peterson, Richard :** « La Fabrication de l'authenticité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 93, n°1, p. 3-20, Paris, 1992.

**Picard, François :** « Du temple aux maisons de thé, et retour. Les tribulations d'une incantation en Chine », in *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles*, dir. Márta Grabócz, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1999, p. 31-55.

**Picard, François :** « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », in *Approches herméneutiques de la musique*, ed. Jacques Viret, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2001, p. 221-233. Communication au colloque *Herméneutique et musique* des 19-20 mai 1999 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.

**Picard, François** : « Echelles et modes, pour une musicologie généralisée », Document élaboré au sein du Centre de Recherches Langages Musicaux, Séminaire d'Etudes Ethnomusicologiques de Paris-Sorbonne, Paris, 2005, en ligne, URL : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Francois-Picard-29>, consulté le 03 janvier 2009.

**Pollak, Michael et Nathalie Heinich** : « Le témoignage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 62, n°1, p. 3-29, Paris, 1986.

**Pouchepadass, Jacques** : « Où vont les postcolonial studies ? », [http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/prog/pform.cgi?langue=fr&ID\\_document=2069&TypeListe=showdoc&Mcenter=edito&my\\_id\\_societe=1&PRINTMcenter=](http://www.reseau-asie.com/cgi-bin/prog/pform.cgi?langue=fr&ID_document=2069&TypeListe=showdoc&Mcenter=edito&my_id_societe=1&PRINTMcenter=), consulté le 05 novembre 2009.

**Reinhard, Kurt et Ursula** : *Turquie*, Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique, coll. « Les Traditions musicales », ed. Buchet-Chastel, Berlin, 1969, p. 207-237.

**Richard, Gaston** : « Espace, temps, comportements », in *Communications*, Volume 41, n°1, p. 133-158, Paris, 1985.

**Rio, Michel** : « Sens et figure », in *Communications*, Volume 29, n°1, p. 5-13, 1978.

**Ripoll, Fabrice** : « Peut-on ne pas être postcolonial ?... surtout quand on est géographe. » in *EspacesTemps.net*, 23/12/2006, URL : <http://espacestemps.net/document2136.html>, consulté le 05 novembre 2009.

**Roudeau, Claude** : « L'Individu en questions », in *Espaces Temps*, n°37, 1988.

**Rosanvallon, Pierre** : *La Société des égaux*, Seuil, Paris, 2011.

**Rosenwein, Barbara et Marie-Hélène Débiès, Catalina Dejois** : « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 49<sup>e</sup> année, n°193, Janvier-Mars 2006, pp. 33-48.

**Said, Edward** : *L'Orientalisme. L'orient créé par l'occident*, Le Seuil, Paris, 1980.

**Savornin, Sabine :** «Traduire l'intraduisible après les *postcolonial studies* », in *Les Chantiers de la création* [en ligne], e-LLA, Traduire l'intraduisible, mis à jour le 08/05/2012, URL : <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index98.html>, consulté le 05 novembre 2009.

**Schechner, Richard :** *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

**Schechner, Richard and Appel, Willa (ed.) :** *By Means of Performance, Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, 1990.

**Schechner, Richard :** *Environmental Theatre*, Applause, New York, 1994.

**Schmitt, Jean-Claude :** « 'Religion populaire' et culture folklorique (note critique) », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 31, n°5, p. 941-953, 1976.

**Schmitt, Jean-Claude :** « La culture de l'imaginaire », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Volume 51, n°1, p. 3-36, Paris, 1996.

**Séguy, Jean :** « Du cultuel au culturel », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 29, n°5, p. 1280-1290, Paris, 1974.

**Serres, Michel :** *Petite poucette. Le monde a tellement changé que les jeunes doivent tout réinventer : une manière*, Le Pommier, 2012.

**Sibeud, Emmanuelle :** « *Post-colonial et Colonial Studies* : enjeux et débats », in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 2004/5, n°51-4bis, « Table ronde : Faut-il avoir peur des *Cultural Studies* ? », p. 87-95.

**Souchon, Michel :** « Un public ou des publics ? » in *Communications*, Volume 51, n°1, p. 71-77, 1990.

**Soulé, Véronique :** « Nouveaux rituels, nouveaux symboles », in *Communications*, Volume 55, n°1, p. 11-22, 1992.

**Subrahmanyam, Sanjay** : *Aux origines de l'histoire globale*, Leçon inaugurale prononcée le 28 novembre 2013, Collège de France, Paris, <http://books.openedition.org/cdf/3606>.

**T. Hall, Edward** : *Le Langage silencieux*, Editions du Seuil, Paris, 1959.

**T. Hall, Edward** : *Au-delà de la Culture*, Editions du Seuil, Paris, 1976.

**Turner, Victor** : *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, PAJ, New York, 1982.

**Turner, Victor** : *The Anthropology of performance*, PAJ Publications, New York, 1987.

**Van Damme, Stéphane** : « Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5, n°51-4bis, pp. 48-58, Belin, Paris.

**Varagnac, André** : « Folklore et histoire des civilisations : cultures dissociées et cultures homogènes », in *Annales d'histoire sociale*, Volume 8, n°2, p. 95-102, Paris, 1945.

**Vergès, Françoise** : « Les transformations des 'Post-colonial studies' », in *Hermès*, n°51, CNRS Editions, Paris, 2008. <http://hdl.handle.net/2042/24172>, consulté le 05 novembre 2009.

**Vidal, Daniel** : « L'Accomplissement des corps », in *Communications*, Volume 56, n°1, p. 69-90, Paris, 1993.

**Weber, Max** : *Sociologie de la religion*, Flammarion, Paris, 2006.

**Wiebe, Gerhart D.** : « Culture d'élite et communications de masse », in *Communications*, Volume 3, n°1, p. 36-47, Paris, 1964.

**Willener, Alfred et Paul Beaud** : « La Culture-action », in *Communications*, Volume 14, n°1, p. 84-96, Paris, 1969.

**Winkin, Yves :** « Croyance populaire et discours savant : ‘langage du corps’ et ‘communication non verbale’ », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1985, vol. 60, n°1, p. 75-78.

**Yannick, Aurélien (dir.) :** *Le Rituel*, CNRS Editions, Les Essentiels d’Hermès, Paris, 2009.

**Yassif, Eli :** « Entre culture populaire et culture savante. », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Volume 49, n°5, p. 1197-1222, Paris, 1994.

**Zarca, Bernard :** « Artisanat et trajectoires sociales », in *Actes de la recherche en sciences sociales* », 1979, vol. 29, n°1, p. 3-26.

### **C. Philosophie, esthétique, langage**

**Alain,** *Sentiments, passions et signes*, Gallimard, Paris, 1935.

**Alix :** « Sur les facultés de l’âme et le règne humain », *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, Volume 1, n°1, p. 219-230, Paris, 1866.

**Anathase d’Alexandrie :** *Sur l’Incarnation du Verbe*, Editions du Cerf, Paris, 1973.

**Aristote :** *Poétique* (traduction Michel Magnien), Le Livre de Poche, Paris, 1990.

**Aristote :** *Métaphysique*, Garnier-Flammarion, Paris, 2002.

**Barthes, Roland :** « Eléments de sémiologie », in *Communications*, 4, 1964.

**Barthes, Roland :** « L’effet de réel », in *Communications*, 1968, vol. 11, n°1, p. 84-89.

**Benveniste, Émile :** « La forme et le sens dans le langage », Paris, 1974.

**Berchem, Jean-Baptiste :** « L’incarnation dans le plan divin d’après Saint-Anathase », in *Echos d’Orient*, 37<sup>e</sup> année, n°175, Paris, 1934, pp. 316-330.

**Bergson, Henri :** *L'Evolution créatrice*, PUF, Paris, 2007.

**Besnard, Philippe :** « Merton à la recherche de l'anomie », in *Revue française de sociologie*, n°19-1, 1978.

**Bitou-Debruyne, Nathalie :** « Sur *l'Imaginaire* : Sartre et Husserl », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1998, n°50, pp. 297-310.

**Bonhomme, Béatrice :** « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », in *Chantiers du poème*, dir. Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish et Emma Wagstaff, Peter Lang, Bern, 2013, pp. 241-254.

**Bonhomme, Béatrice :** « Salah Stétié ou l'espace poétique d'une méditation », in *La Poésie comme espace méditatif ?*, dir. Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi, Classiques Garnier, série Rencontres, n°14, Paris, 2015, pp. 283-296.

**Bonnafous, Simone et François Jost :** « Analyse de discours, sémiologie et tournant communicationnel », in *Réseaux*, vol. 18, n°100, pp. 523-545.

**Boulnois, Olivier :** « La création, l'art et l'original », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 55-76.

**Bossuet, Jacques-Bénigne :** *Lettres sur les spectacles*, Ed. Belin, Paris, 1881.

**Brisson, Luc :** « Platon, Pythagore et les pythagoriciens », in M. Dixsaut et A. Brancacci (dir.), *Platon, source des Présocratiques. Exploration*, Vrin, Paris, 2003, pp. 21-46.

**Brochot, Chloé et Martin de la Soudière (dir.) :** « Pourquoi le lieu ? », in *Autour du lieu*, Communications, n°87, Paris, p. 5-16.

**Calbris, Geneviève :** *Les Gestes qui parlent. Sémiologie du geste dans l'expression orale*, réal. Pierre Samson, ENS Productions, Labo Lexicométrie et textes politiques – Unité mixte de recherche CNRS-ENS, Série *Mots et politique*, Paris, 2000.

**Cauquelin, Anne** : « Parler du lieu », in Chloé Brochot et Martin de la Soudière (dir.), *Autour du lieu*, Communications, n°87, Paris, p. 77-84.

**Cicéron** : *Les Œuvres d'art*, Hatier, Paris, 1958.

**Chartier, Roger** : « Le monde comme représentation », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 44, n°6, p. 1505-1520, Paris, 1989.

**Chesneaux, Jacques** : « Le temps et l'histoire. Entretien avec Jacques Chesneaux », in *Genèses*, n°29, 1997.

**Chiron, Eliane** : « La créativité comme valeur pédagogique », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 173-189.

**Claudet, Paul** : *L'Œil écoute*, Gallimard, Paris, 1990.

**Cloarec, Jacques** : « Le corps acteur et le corps agi », in *Communications*, Volume 61, n°1, p. 5-10, Paris, 1996.

**Coblentz, Alex et G. Ignazi** : « Etude anthropologique de la main », in *Bulletins et mémoires de la société d'anthropologie de Paris*, XII<sup>e</sup> série, T.1, Fascicule 4, 1967, pp. 441-453.

**Cornulier (de), Benoit** : « Fondation du sens et convention de sincérité », in *Langage et société*, n°29, 1984, pp. 79-83.

**Courcelle, Pierre** : « Tradition platonicienne et tradition du corps-prison », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Volume 109, n°2, p. 341-343, Paris, 1965.

**Danielle, Lories** : « Philosophie analytique et définition de l'art », in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 83, n°58, 1985, pp.214-230.

**Darwin, Charles :** *L'Expression des émotions chez l'homme et l'animal*, C. Reinwald, Paris, 1890.

**Delaporte, François :** « Le miroir de l'âme », in *Communications*, Volume 75, n°1, p. 17-31, Paris, 2004.

**Deleuze, Gilles :** *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, Paris, 1991.

**Deleuze, Gilles :** *Immanence et vie*, PUF, Paris, 2006.

**Derycke, Marc :** « Le clivage du signe selon E. Benveniste », in *Langage et société*, n°70, 1994, pp. 35-60.

**Diderot, Denis :** *Paradoxe sur le comédien*, Gallimard, Paris, 1994.

**Dion, Robert et Frances Fortier :** « L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive ? », in *Etudes françaises*, vol. 36, n°1, 2000 : *Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique*, dir. Eric Mécoulan, Presses de l'Université de Montréal, p. 165-177.

**Durand, Gilbert :** *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1964.

**Emery, Eric :** *Temps et musique*, L'Age d'Homme, Paris, 1998.

**Fabiani, Jean-Louis :** « Les programmes, les hommes et les œuvres », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 47, n°1, p. 3-20.

**Febvre, Léon :** « Penser l'histoire de l'art », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1950, vol.5, n°1, p. 134-136.

**Flahault, François :** « Créer / faire avec », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 221-247.



**Flahaut, François :** « L'artiste-créateur et le culte des restes », in *Communications*, année 1997, vol. 64, n°1, p. 15-53.

**Formigiari, Lia :** « Herder entre universalisme et singularité », *Revue germanique internationale*, 20/2003, 20/2003, mis en ligne le 07 juillet 2011, consulté le 12 décembre 2013, URL : <http://rgi.revues.org/979>.

**Francastel, Pierre :** « Art et histoire : dimension et mesure des civilisations », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1961, vol. 16, n°2, p. 297-316.

**Galison, Henri :** *Recherches sur la vérité. Définition, élimination, déflation*. Thèse de doctorat. Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, dir. François Rivenc, Paris, 2010.

**Genette, Gérard :** *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Editions du Seuil, Paris, 1976.

**Genette, Gérard :** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

**Girard, Philippe :** *Nicole Orsème et la querelle des universaux*, Mémoire présenté à la Faculté des Etudes Supérieures de Philosophie de l'Université de Québec à Montréal, Montréal, Août 2009.

**Goodman, Nelson :** *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Co, Indianapolis/Cambridge, 1976. Traduction commentée de passages du chapitre III, par Nicolas Meeùs, pour le séminaire "Langages musicaux" du 05/11/2005.

**Guénon, René :** *Aperçus sur l'initiation*, chap. XXVIII : « Le symbolisme du théâtre » (p. 189-191), Les Editions Traditionnelles, Paris, 1984.

**Hegel, Georg-Friedrich :** *La Raison dans l'histoire*, Editions Plon, Paris, 1965.

**Heinich, Nathalie :** « Quelle vanité que la peinture », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 28, n°1, p. 77-78.

**Heinich, Nathalie :** « La perspective académique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 49, n°1, p. 47-70.

**Heinich, Nathalie :** « L'amour de l'art en régime de singularité », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 153-171.

**Huntington, Samuel :** « The Clash of Civilizations », in *Foreign Affairs*, vol. 72, n°3, été 1993, pp. 22-49.

**Jullien, François :** « Comment pourrait-on se passer de la 'création' ? », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 191-209.

**Lacchè, Macha :** « L'alliance de l'Humanité et du Progrès », in *Communications*, 2005, vol. 78, n°1, p. 113-128.

**Lacombe, Jacques :** *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique par M. Lacombe*, Editions Estienne et fils et J-T Hérisant, Paris, 1752.

**Lacroix, Léon :** *Marxisme, existentialisme, personnalisme*, PUF, Paris, 1949.

**Légeret, Katia :** *Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et art contemporain*, Geuthner, Paris, 2001.

**Levinas, Emmanuel :** *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

**Magloire, Charles-Bénard :** *But de l'art dramatique, discours de réception à l'Académie de Stanislas*, Imprimerie de Raybois et Cie, Nancy.

**Marin, Louis :** « La célébration des œuvres d'art », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°5, p. 50-64.

**Morin, Edgar** : « L'industrie culturelle », in *Communications*, Volume 1, n°1, p. 38-59, Paris, 1961.

**Morin, Edgar** : « Le défi de la complexité », in *Chimères*, n°5-6, 1988.

**Morin, Edgar** : « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et d'Etudes transdisciplinaires*, n°2, 1994.

**Morin, Edgar** : « Le défi de la complexité », UNI, 20 juin 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=6UT57Jm371w>, consulté le 07 février 2015.

**Morin, Edgar** : « Les Sept réformes nécessaires au XXI<sup>e</sup> siècle », Partie 1, 2 et 3 : [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_ao3t281u8](https://www.youtube.com/watch?v=m_ao3t281u8),  
<https://www.youtube.com/watch?v=dLTzVPmitlg>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=R7T3JfRZLQM>, consulté le 07 février 2015.

**Nietzsche, Friedrich** : *La Naissance de la tragédie ou hellénité et pessimisme*, Gallimard, Paris, 1977 (première édition, 1869).

**Ouy, Gilbert et Krystyna Ouy-Parczewska** : « Les origines des règles de l'art : une première enquête », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1972, vol. 27, n°6, p. 1264-1316.

**Papadopoulos, Alexandre** : « Esthétique de l'art musulman. La peinture », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n°3, p. 681-710.

**Pinto, Louis** : « L'émoi, le mot, le moi », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 88, n°1, p. 78-102.

**Piguet, Jean-Claude** : « Les conflits de l'analyse et de la dialectique », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 20<sup>e</sup> année, n°3, 1965, pp. 547-567.

**Platon** : *La République*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

**Platon** : *Ion*, trad. Léon Robin, Les Echos du Maquis, 2011.

**Rebérioux, Madeleine :** « 1913 : l'art et la réflexion sur l'art », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1974, vol. 29, n°4, p. 903-914.

**Renouard, Yves :** « Aux sources de l'inspiration artistique », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1952, vol. 7, n°4, p. 475-480.

**Ricoeur, Paul :** *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Paris, 1990.

**Rio, Michel :** « Le dit et le vu », in *Communications*, 1978, vol. 29, n°1, p. 57-69.

**Rossignol, Jean-Yves :** « Une problématique contemporaine fondamentale : la dissociation esthétique ; éthique ; politique ; rhétorique », in *Voxnr.com*, 12 mai 2007, URL : <<http://www.voxnr.com/cc/politique/EEZlAyyuAFrJryLGJy.shtml>>, consulté le 06 juin 2010.

**Rouaud, Jean :** *La Désincarnation*, Gallimard, NRF, Paris, 2001.

**Rousseau, James :** *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, Roret, Paris, 1829.

**Rousseau, Jean-Jacques :** *Discours, Lettre sur les spectacles*, Larousse, Paris, 1950.

**Salanskis, Jean-Michel :** *L'Autre 4/4. Emmanuel Levinas, l'Absolument autre*, in Adèle van Reeth, « Les nouveaux chemins de la connaissance », émission diffusée sur France Culture le 06 décembre 2012.

**Sartre, Jean-Paul :** *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973.

**Saussure (de), Ferdinand :** *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1964.

**Schaeffer, Jean-Marie :** « Originalité et expression de soi », in *Communications*, 1997, vol. 64, n°1, p. 89-115.

**Souriau, Etienne :** *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990.

**Stapfer, Paul :** *Questions esthétiques et religieuses*, Paris, 1906.

**Verger, Annie :** « Note sur une utopie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, vol. 2, n°2, p. 74-77.

**Verger, Annie :** « L'artiste saisi par l'Ecole », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 42, n°1, p. 19-32.

**Vigarello, Georges :** « Du regard projeté au regard affecté », in *Communications*, 2004, vol. 75, n°1.

**Weitz, Morris :** « The role of theory in aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, t. XV, 1965, pp. 27-35.

**Worms, Eric :** « Le vivant, 2/4 : Qu'est-ce que le vitalisme ? », in *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, journaliste : Adèle van Reeth, émission du 02 avril 2013, France Culture.

**Zizek, Slavoj :** *La Subjectivité à venir, essais critiques*, Flammarion, 2004.

## **D. Arts du spectacle, études théâtrales, ethnoscéologie**

*Etat des lieux des formations en art dramatique*, Brochure associée au *Bulletin du CNT* « La Formation de l'acteur en France, réflexions et repérage », Paris, Juin 2005.

*L'Art théâtral, Congrès international de 1900 à l'Exposition Universel, du 27 au 31 juillet 1900*, Imprimerie Pariset, Paris, 1901.

*La Direction d'acteurs*, Théâtre/Public, Paris, Juillet 1983.

*La Formation de l'acteur en France, réflexions et repérages*, Bulletin du CNT n°2, Paris, juin 2005.

***L'Energie de l'acteur***, ISTA, Editions Bouffonneries, Paris, 1987.

***Les Figures de l'acteur, de la scène à la cité***, L'Entretemps, Avignon Public Off, Saussan, 2000.

***Rencontre Théâtre public – Théâtre privé. Identités et passerelles***, Rapport rédigé à l'issue d'une journée professionnelle organisée par le CNT au Théâtre de la Madeleine, Paris, le 10 octobre 2005.

***Théâtre-Education, au-delà des frontières, Praticiens et pédagogues du théâtre en Grande-Bretagne, en France et dans la Communauté Wallonie-Bruxelles***, actes de l'Université d'Automne de la Maison du Geste et de l'Image à Paris, 3 au 7 novembre 1999, Lansman, Paris, 1999.

***La Formation des comédiens en Europe occidentale***, Revue UBU, Scènes d'Europe, n° 30-31, janvier 2004.

***Le Rôle de l'acteur***, Outre Scène – Revue du TNS, n°3, Strasbourg, mai 2004.

**Abirached, Robert** : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

**Agnel, Emile** : *Code-Manuel des artistes dramatiques et des artistes musiciens*, Hansut, Paris, 1851.

**Alexeyeff, Kalissa** : *Dancing from the Heart : Movement, gender and Cook Islands Globalization*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2009.

**And, Metin** : *A Pictorial History of Turkish Dancing*, Dost Yayınları, Ankara, 1976.

**Artaud, Antonin** : (ed. Evelyne Grossman) *Œuvres*, Gallimard Quarto, Paris, 2004.

**Aslan, Odette** : « Les Traces du travail théâtral », in *Théâtre/Public*, n°124-125, Paris, 1995.

**Aslan, Odette :** *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle, éthique et technique*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005.

**Attisani, Antonio :** *Un Teatro apocrifo, il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano, 2006.

**Avril, Auguste :** *Salimbanques et marionnettes, impressions, digressions et récit*, Michel Lévy Frères, Paris, 1867.

**Baillon, Jacques (dir.) :** *La place des auteurs vivants dans la programmation des théâtres publics en France*, Bulletins du CNT n°1 : « La Création en chiffres », Centre National du Théâtre, Paris, 14 janvier 2004.

**Banham, Martin (dir.) :** *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

**Banu, Georges (dir.) :** *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, Actes-Sud Papiers, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 1992.

**Banu, Georges (dir.) :** *De la Parole au chant*, Actes-Sud Papiers, Académie Expérimentale des Théâtres, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, 1995.

**Banu, Georges :** *Sarah Bernhardt, sculptures de l'éphémère*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, 1995.

**Banu, Georges (dir.) :** *Les Répétitions, un siècle de mise en scène*, Revue Alternatives Théâtrales, n°52-54, Paris, 1997.

**Banu, Georges (dir) :** *Dictionnaire du théâtre*, Albin Michel / Encyclopaedia Universalis, Paris, 1998.

**Banu, Georges :** «L'acteur oriental», in *Textes et Documents pour la Classe* « L'art du comédien », n°897, 1<sup>er</sup> juin 2005.

**Barba, Eugenio** : « Words of presence », in *The Drama Review*, n°53, New York, 1972.

**Barba, Eugenio et Savarese, Nicola** : *Anatomie de l'Acteur*, Bouffonneries Contrastes, Paris, 1985.

**Barba, Eugenio** : *La Terre de cendres et de diamants, mon apprentissage en Pologne*, L'Entretemps, Paris, 2000.

**Barthes, Roland** : *Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Coll. Points / Essais, Paris, 2002.

**Bée, Michel** : « Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime », in *Annales.Economie, Sociétés, Civilisations*, 1983, vol. 38, n°4, p. 843-862.

**Bénard, Charles-Magloire** : *But de l'art dramatique*, Discours de réception à l'Académie Française, 1852, coll. BNF.

**Bencheneb, Rachid** : « Regards sur le théâtre algérien », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°6, 1969, pp. 23-27.

**Benedetti, Jean** : *Stanislavski, an introduction*, Methuen Drama, London, 1982.

**Benedetti, Jean** : *Stanislavski and the actor*, Methuen Drama, London, 1998.

**Bengesco, Georges** : *Les Comédiennes de Voltaire*, Librairie Académique Perrin et Cie, Paris, 1912.

**Benjamin, Walter** : « Qu'est-ce que le Théâtre épique ? », in *Essais sur Brecht*, La Fabrique, 2003, p. 38-47

**Bharucha, Rustom** : *Rehearsals for Revolution: the Political Theatre of Bengal*, University of Hawaii, Honolulu, 1993.

**Bharucha, Rustom** : *The Politics of Cultural Practice, Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, The Athlone Press, London, 2000.



**Bichat, Jean-Marcel** : *L'Enseignement des disciplines artistiques à l'école*, Avis et rapports du Conseil Economique et Social, Paris, 2004.

**Biet, Christian et Triau, Christophe** : *Qu'est-ce que le Théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.

**Bogdan, Lev** : *Stanislavski, le roman théâtral du siècle*, L'Entretemps, Saussan, 1999.

**Boquet, Guy** : « L'Europe en quête de Shakespeare », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 23, n°1, p. 144-172, Paris, 1968.

**Boquet, Guy** : « Elie Nigson. L'Espace théâtral médiéval », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 32, n°3, Paris, 1977.

**Boquet, Guy** : « Claude Gauvin, un cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Age : le jeu de la ville de « N », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 32, n°3, p. 522-523, Paris, 1977.

**Bonnassies, Jules** : *Le Théâtre. Revue Bimensuelle*, Paris, L'Echo de la Sorbonne, Paris, 1875.

**Bouchard, Alfred** : *La Langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Arnaud et Labat, Paris, 1878.

**Bourgau, Jacques** : *Possessions et simulacres, aux sources de la théâtralité*, Epi, Paris, 1973.

**Brecht, Bertold** : *Ecrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2000.

**Cailhava de l'Estandoux, Jean-François** : *Essai sur la tradition théâtrale*, Editions Charles Pougens, Paris, 1798.

**Capus, Alfred** : *Le Théâtre*, Sorbonne, Paris, 1913.

**Casagrande, Caria et Silvana Vecchio :** « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1979, vol. 34, n°5, p. 913-928.

**Chalmeton, Louis :** *A Molière, 255<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance*. Ducros – Paris, Clermont-Ferrand, 1877.

**Chancerel, Léon :** *Le Théâtre et la jeunesse*, Bourrellier, Paris, 1953.

**Chappuzeau, Samuel :** *Le Théâtre français*, Bonnassier, Paris, 1876.

**Chardon, Henri :** *La Troupe du roman comique dévoilée et les Comédiens de campagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Typographie Edmond Monnoyer, Le Mans, 1876.

**Chevaly, Maurice :** *Le Théâtre*, Editions Autres Temps, Gémenos, 2006.

**Chollat, Ladislav :** « Etre acteur », in *L'Avant-scène Théâtre*, n°1282, Paris, 2010.

**Cipriani, Roberto :** « Formes théâtrales de la religion populaire : le Christ rouge / Theatrical Forms in Popular Religiosity : the Red Christ », in *Archives des sciences sociales des religions*, Volume 64, n°1, Paris, 1987, p. 65-74.

**Corvin, Michel :** *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008.

**Degaine, André :** *L'Histoire du spectacle dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, ed. Nizet, Paris, 2006.

**Delgado, Maria et David Gies (dir.) :** *A History of Theatre in Spain*, Cambridge University Press, 2012.

**Denizot, Marion :** « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », in *l'Ecriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, Revue d'Histoire du Théâtre numérique, n°1, Septembre 2013, p. 3-6.

**Dusigne, Jean-François :** *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, Editions Théâtrales, CNDP, Montreuil-sous-Bois, 2008.

**Duvignaud, Jean :** *L'Acteur*, Gallimard, NRF, Paris, 1993.

**Féral, Josette (dir.) :** « L'Orient occidental », *Cahier Théâtre JEU*, n°49, 1988.

**Féral, Josette :** *Mise en scène et jeu de l'acteur (T. 1, 2, 3)*, Editions Jeu, Lausanne, 1997.

**Féral, Josette :** *L'Ecole du jeu : former ou transmettre*, L'Entretemps, St. Jean de Védas, 2003.

**Fergombé, Amos :** « L'image de l'acteur et la communication théâtrale dans l'œuvre kantorienne », in *Sciences et arts de la communication*, dir. Michel Martinache, Presses Universitaires de Valenciennes, Lez Valenciennes, n°16, 1994, pp. 141-148.

**Fergombé, Amos :** « Le théâtre : objet transversal ? », in *Art et savoir. De la connaissance à la connivence*, dir. Isabelle Kustos, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 303-315.

**Feuillebois-Pierunek, Ève (dir.) :** *Théâtres d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, Peter Lang, Paris, 2012.

**Fernandes, Joao :** « Approches plurielles du fait théâtral », 13 octobre 2014, <http://calenda.org/301329>, consulté le 07 février 2015.

**Fiangor, Rogo Koffi :** *Le Théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, L'Harmattan, Paris, 2002.

**Fievet, Stéphane :** *Pour le Développement des arts de la scène en Europe, de l'intention à la réalité. Eléments de synthèse et de propositions*, Mission accueillie par le Centre National du Théâtre, Rapport, 2007-2008.

**Foucaud, Edouard :** *Histoire du théâtre en France*, Prévot et Drouard, Paris, 1845.

**Fritsch, Luc :** *L'Innocence théâtrale, manifeste pour un laboratoire sur le théâtre contemporain*, La Passe du Vent, Genouilleux, 2007.

**Fugard, Athol :** *Afrique du Sud : théâtre des townships*, Actes Sud Papiers, Prais, 1999.

**Garcia-Martinez, Manuel :** « Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens », in *Théâtre/Public*, n°142-143, Gennevilliers, 1998.

**Gauthard, Nathalie :** « L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation », in *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 31 décembre 2013. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1756>

**Gautier, Gérard :** « Le théâtre classique chinois. Du rituel chamanique à l'art populaire hautement formalisé », in *Bulletin de l'association des anciens élèves*, INALCO, octobre 1992, pp. 65-88.

**Gourdon, Anne-Marie (dir.) :** *Les nouvelles Formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Editions du CNRS, Paris, 2004.

**Guénoun, Denis :** *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Paris, 1998.

**Guénoun, Denis :** *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Belin, Paris, 2009.

**Halley, Achmy (dir.) :** « Michel Bouquet, honnête homme, honnête comédien » in *Théâtre Magazine* n°3, octobre-décembre 1999, Paris, 1999.

**Halley, Achmy (dir.) :** « Devenir comédien », in *Théâtre Magazine* n°4, janvier-mars 2000, Paris, 2000.

**Henriot, Jacques :** *Sous Couleur de jouer. La métaphore ludique*, José Corti, Paris, 1989.

**Hermelin, Christian :** « L'interprète-modèle et 'Salut les Copains' », in *Communications*, 1965, vol. 6, n°1, p. 43-53.

**Heynen, Anne-Lise :** *Le Théâtre politique en Amérique Latine*, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, mémoire de Master, 2006.

**Hubert, Marie-Claude :** *Histoire de la scène occidentale, de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1992.

**Hubert, Marie-Claude :** *Les grandes Théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998, 2005.

**Hugo, Victor :** *Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes*, Hachette, Livre BNF, Paris, 2013.

**Jomaron (de), Jacqueline (dir) :** *Le Théâtre en France*, t. 1-3, Armand Colin, Paris, 1998.

**Jullien, Jean :** *Le Théâtre vivant : essai théorique et pratique*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1982.

**Lambert, Albert :** *Le Théâtre classique, romantique et naturaliste*, Schneider Frères, Rouen, 1889.

**Leclère, Adhémar :** « Le Théâtre cambodgien », in *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1910, n°11-12, pp. 257-282.

**Lefranc, Abel :** « Le Pré-Hamlet et les origines d'Hamlet », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Volume 95, n°4, p. 450-460, Paris, 1951.

**Legendre, Pierre :** *La Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

**Le Senne, Charles :** *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, par M. Charles Le Senne..., Tresse Editeur, Paris, 1882.

**Lorelle, Yves :** *Le Training de l'acteur*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 1984.

**Lorelle, Yves :** *Le Corps, les rites, la scène, des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, Les Editions de l'Amandier, Paris, 2003.

**Mallet, Julien :** « Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola », in *L'Homme et la société*, n°126, 1997, pp. 37-48.

**Maréchal, Marcel :** *La Mise en théâtre*, Inédit 10/18, Paris, 1974.

**M'Baye, Aby :** *Mettre en jeu l'apartheid : de l'acteur vers le conteur*, De La Lune, Levallois-Perret, 2006.

**McKendrick, Melveena :** *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge Paperback Library, Cambridge, 1992.

**Mercier, Louis-Sébastien :** *Du Théâtre*, Slakine Reprints, Genève, 1970.

**Mérimée, Henri :** *L'Art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Edouard Privat, Toulouse, 1913.

**Mervant-Roux, Marie-Madeleine :** *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Editions du CNRS, Paris, 1998.

**Midiohouan, Guy Ossito :** « La pratique théâtrale en République Populaire du Bénin depuis 1945 », in *Semper aliquid novi : littérature comparée et littérature d'Afrique*, dir. Janos Riesz et Alain Ricard, Gunther Narr Verlag, Tübingen, 1990, pp. 357-368.

**Miliani, Hadj :** « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », in *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, dossier « La Fabrique de la mémoire. Dossier de recherche : la fabrique de la mémoire, variations maghrébines », pp. 67-78.

**Miquel, Jean-Pierre :** *Le Théâtre des acteurs*, Flammarion, Paris, 1996.

**Molé, Marijan :** *Les Danses sacrées*, Le Seuil, Paris, 1963.

**Mongin, Olivier** : « Les métamorphoses du corps comique », in *Communications*, 1993, vol. 56, n°1, p. 125-138.

**Mortier, Alfred** : *Dramaturgie de Paris*, Editions Crès et Cie, Paris, 1917.

**Moussinac, Léon** : *Traité de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris, 1993.

**Müller, Carole (dir.)** : *Le Training de l'acteur*, Actes-Sud Papiers, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, 2000.

**Nagy, Peter (dir.)** : *World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (vol. 1-5), Routledge, London, 2013.

**Namiand, Arlette (dir.)** : *L'Acteur : des héros fragiles*, Autrement, Paris, 1985.

**Naugrette, Catherine** : *L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, Paris, 2000.

**Nichet, Jacques** : *Le Théâtre n'existe pas. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 11 mars 2010. Chaire de création artistique 2009-2010*, in *Le Théâtre n'existe pas* [en ligne]. Paris, Collège de France, 2011 (généré le 14 mars 2014).

**Nichols, Madaline** : « The Argentine theatre », in *Bulletin hispanique*, t. 42, n°1, 1940, pp. 39-53.

**Nordera, Marina et Roxane Martin** : *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Honoré Champion, Paris, 2011.

**Osinski, Zbigniew** : *Grotowski and his laboratory*, PAJ Publications, New York, 1986.

**Ovares Rojas (y) Flora Marguerita** : *100 años de literatura costarricense*, Farben, 1.ed. San José, 1995.

**Pascaud, Fabienne (dir.)** : « Profession comédien », *Télérama hors série*, n°70, Paris, 1996.

**Pavis, Patrice :** *Voix et images de la scène, Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982.

**Pavis, Patrice (dir.) :** *Confulences, le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1994.

**Pavis, Patrice (textes réunis par) :** *Théorie de l'acteur de Stanislavski à Barba*, Université Paris 8-Saint Denis, 1993.

**Pavis, Patrice :** *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.

**Pavis, Patrice :** « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°29, Printemps 2001, pp. 13-27.

**Pavis, Patrice :** *Le Théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2004.

**Pavis, Patrice :** *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006 (nouvelle édition revue et augmentée).

**Péladan, Joséphin :** « Essai d'esthétique théâtrale », in *La Nouvelle revue*, n°19, troisième série, Tome V, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1908.

**Pelle, Marina :** « *Point* » et « *Contre-point* » d'attention, Mémoire de Master, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, 2005.

**Picard, Charles :** « Le Théâtre des mystères de Cybèle-Attis à Vienne (Isère), et les théâtres pour représentations sacrées à travers le monde méditerranéen », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Volume 99, n°2, Paris, 1955.

**Picard, Gilbert :** « La Date du théâtre de Cherchel et les débuts de l'architecture théâtrale dans les provinces romaines d'Occident », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, Volume 119, n°3, p. 386-397, Paris, 1975.



**Picon-Vallin, Béatrice :** « L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail réel », article en ligne sur *Le bac au Soleil*, URL : [http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id\\_article=137](http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=137), consulté le 23 novembre 2009.

**Picon-Vallin, Béatrice :** « Croiser les traditions pour recomposer de la musique de théâtre. Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre », article en ligne sur *Le bac au Soleil*, URL : [http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id\\_article=145](http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=145), consulté le 23 novembre 2009.

**Picon-Vallin, Béatrice :** « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien réalisé le 29 février 2004, article en ligne sur *Le bac au Soleil*, URL : [http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id\\_article=183](http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=183), consulté le 23 novembre 2009.

**Picon-Vallin, Béatrice :** « Rêver à un espace qui permettrait toutes les apparitions. Rencontre avec Guy-Claude François et Ariane Mnouchkine », entretien réalisé le 05 février 2004, article en ligne sur *Le bac au Soleil*, URL : [http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id\\_article=147](http://lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=147), consulté le 23 novembre 2009.

**Pillet, Elisabeth :** « Du caf-conc' au music-hall : les souvenirs de Mayol et de Maurice Chevalier », in *Belphégor* [en ligne], 11-1/2003, mis en ligne le 05 avril 2013 : <http://belphegor.revue.org/273>.

**Proust, Sophie :** *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Editions L'Entretemps, Vic La Gardiole, 2006.

**Py, Christiane :** « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1985, vol. 60, n°1, p. 3-10.

**Quillet, Françoise :** *La Scène mondiale aujourd'hui. Des formes en mouvement*, L'Harmattan, Paris, 2015.

**Rabanel :** *Théâtrologie 2, l'Art du dialogue*, L'Harmattan, Paris, 2014.

**Rabanel :** *L'Interdiction du théâtre. Eloge du dialogue et du vivant*, Editions Delatour France, Sampzon, 2014.

**Regnier, Pierre :** *Le Tartuffe des comédiens*, Ollendorf, Paris, 1896.

**Ricord Aîné :** *Sur l'Art théâtral, sur les causes de sa décadence, et sur les moyens à employer pour ramener la scène française à son ancienne splendeur*, Journal Le Bon Français, Paris, 1818.

**Rigal, Eugène :** *Le Théâtre français avant la période classique : fin du XVI<sup>e</sup> et commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Hachette, Paris, 1901.

**Rolland, Romain :** *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Ernest Thorin, Paris, 1895.

**Roubine, Jean-Jacques :** *L'Art du comédien*, PUF, Paris, 1985.

**Roubine, Jean-Jacques :** *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.

**Rubym Christian :** *La Figure du spectateur. Eléments d'histoire culturelle européenne*, Armand Colin, Paris, 2012.

**Sarrazac, Jean-Pierre :** « Le retour au théâtre », in *Communications*, Volume 63, n°1, p. 11-22, EHESS, Paris, 1996.

**Sepet, Marius :** *Origines catholiques du théâtre moderne. Les Drame liturgiques et les jeux scolaires, les mystères, les origines de la comédie au Moyen Age, la Renaissance*, Lethielleux, Paris, 1901.

**Surgers, Anne :** *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.

**Symaniec, Virginie :** “Le théâtre en Biélorussie. L'officiel et le dissident”, in *La Doc. Française / Le Courrier des pays de l'Est*, 2006/6, n°1058, pp. 57-65.

**Tolledi, Fabio (dir.) :** *Stories of Stars and Acrobats. Forms of Theatre between Turkey and Europe*, International Theatre Institute, Paris, 2012.

**Touati, Henri :** *L'Art du récit en France. Etat des lieux, problématique*, Ministère de la Culture, Paris, 2000.

**Turner, Victor :** *From Ritual to Theatre, the Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York, 1982.

**Turner, Victor :** *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1987.

**Vajda, Sarah :** « Au théâtre avec Roland Barthes », in *Communications*, Volume 63 n°1, p. 23-38, EHESS, Paris, 1996.

**Van Grunderneek, Luc :** « Plaisirs d'acteur », in *Plaisirs de théâtre*, Etudes Théâtrales, Louvain la Neuve, 1996.

**Verdeil, Jean :** *Dionysos au quotidien, essai d'anthropologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

**Viala, Alain (dir.) :** *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, PUF, Paris, 1997.

**Wacquant, Loïc J.d. :** « Corps et âme », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1989, vol. 80, n°1, p. 33-67.

**Wiame, Aline :** « Des théâtres pour penser l'Europe : réflexions à partir de *Livraison et délivrance* de Denis Guénoun », in « Existe-t-il un théâtre européen ? », *scenes-contemporaines.be. Revue d'esthétique et de critique des arts vivants et de la scène*, Bruxelles, Septembre 2009.

**Zola, Emile :** *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*, Charpentier, Paris, 1881.

**Zola, Emile :** *Le Roman expérimental*, Editions François Bernouart, Paris, 1928.

## **E. Théorie, pratique, critique**

*Discours en faveur du théâtre français contre les usurpations de l'opéra*, Editions Chez Colas, Paris, 1780.

*Du Théâtre et des causes de sa décadence*, contributeur : Billard, monographie imprimée, Paris, 1771, coll. BNF.

*Les Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*, monographie imprimée, Paris, 1775, coll. BNF.

*Règlement des comédiens français ordinaires du Roi*, monographie imprimée, Paris, 1791, coll. BNF.

**Baere, Coraline (de) :** *Le Corps, instrument à vent du comédien*, Mémoire d'Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2010.

**Barrault, Jean-Louis :** *Réflexions sur le théâtre*, Editions du Levant, Boulogne, 1949.

**Barrault, Jean-Louis :** « Le théâtre, ce métier », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°28, Paris, 1960.

**Barrault, Jean-Louis :** « L'acteur : « Athlète affectif », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°29, Paris, 1960.

**Barras, Fabienne :** *Comment la voix d'un comédien peut-elle orienter la distribution d'un rôle, l'interprétation d'un personnage, sa réception, voire un itinéraire théâtral ? Autour de la mise en scène par Denis Podalydès de Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Mémoire d'Exigence Partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2010.

**Béjart, Maurice** : « Lettre à Alain Duault », in *La Flûte Enchantée*, p. 7-9, Albin Michel / L'Avant-Scène, Paris, 1982.

**Bernardy, Michel** : *Le Jeu verbal, traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, L'Aube, Paris, 1988.

**Billetdoux, François** : « Pour une hygiène élémentaire des professionnels », in *World Premières Mondiales*, publication corporative de l'Institut International du Théâtre, Paris, mai 1962.

**Boal, Augusto** : *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Editions La Découverte, Paris, 1991.

**Bobillot, Emilie** : *Dialogue entre pratique et théorie*, Mémoire d'Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2009.

**Bouquet, Michel** : *La Leçon de comédie*, Séguier, Paris, 1989.

**Bouquet, Michel** : *Les Joueurs*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2001.

**Brémont, Léon** : *L'Art de dire et le théâtre*, Delagrave, Paris, 1908.

**Bricaire de la Dixmerie, Nicolas** : *Lettres sur l'état présent de nos spectacles, avec des vues nouvelles sur chacun d'eux ; particulièrement sur la Comédie Française et l'Opéra*, Duchesne, Amsterdam, 1765.

**Brook, Peter** : *Avec Grotowski*, Actes-Sud Papiers, Paris, 2009.

**Claudé, Paul** : « Mes idées sur la manière générale de jouer les drames », in *Bulletin de l'Œuvre*, n°9, Paris, octobre-décembre 1912.

**Copeau, Jacques** : *Notes sur le métier de comédien*, Michel Brient, Paris, 1955.

**Copeau, Jacques** : *Registres*, Gallimard, Paris, 1993.

**Copeau, Jacques :** *Journal*, Paulhan, Paris, 1999.

**Coquelin, Constant :** *L'Art et le comédien*, Ollendorf, Paris, 1894.

**Coste d'Arnobat, Charles-Pierre :** *Lettre d'un comédien du Théâtre de la République aux demoiselles Gros et Bourgouin, dont les débuts doivent suivre celui de Melle Volnay*, Lerouge, Paris, An IX.

**Dalcroze, Emile :** *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne, 1965.

**Dars, Emile :** *L'Expression scénique*, Editions Sociales Françaises, Paris, 1964.

**Dars, Emile :** *De l'Art dramatique à l'expression scénique*, Denoël, Paris, 1975.

**Decroux, Etienne :** *Paroles sur le mime*, Librairie Théâtrale, Paris, 1994.

**Delorme, Stéphane :** « Un chemin d'aveugle. Entretien avec Juliette Binoche », in *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, mars 2013.

**Delsarte, François :** *François Delsarte : une anthologie*, IPMC, Paris, 1992.

**Djedje, Cédric :** *L'Ecole, trois ans et puis adieu ?*, Mémoire d'Exigence Partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2010.

**Doat, Jan :** *L'Expression corporelle du comédien*, Bordas, Paris, 1944.

**Dorat, Claude-Joseph :** *Essai sur la déclamation tragique, poème*, Nouvelle édition augmentée, Editions Nourc, Londres, 1761.

**Dréville, Valérie :** « Création, transmission, expérience », in *Alternatives théâtrales*, n°98, Bruxelles, 2008.

**Dumaniant, A-J :** *Des Moyens de prévenir la décadence de l'art du comédien et d'assurer le sort de ceux qui exercent cet art*, par A-J Dumaniant, Editions Barba, Paris, 1813.

**Dumas, Alexandre :** *Souvenirs dramatiques*, Calmann-Lévy, Paris, 1881.

**Duval, Marion :** *De l'Usage des contraintes dans la liberté du comédien*, Mémoire d'Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2009.

**Eyre, Richard :** *Talking theatre. Interviews with Theatre People*, Nick Hern Books, Londres, 2009.

**Flaszen, Ludwik et Pollastrelli, Carla :** *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski, 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001.

**Fo, Dario :** *Le gai Savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990.

**Garnier, Maëva et Danièle Dubois, Jacques Poitevineau, Nathalie Henrich, Michèle Castellengo :** « Perception et description verbale de la qualité vocale dans le chant lyrique : une approche cognitive », Actes de la 25<sup>e</sup> Conférence JEP, Fez, 2004.

**Gougenot :** *La Comédie des comédiens*, Pierre David, Paris, 1633.

**Grognier, J-B :** *Etudes sur l'art dramatique et oratoire. Conseils aux comédiens et aux comédiens chanteurs*, Imprimerie de Detrie-Tomson, Bruxelles, 1858.

**Grotowski, Jerzy :** *La « lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, Le Livre qui Parle (K7), Paris, 1997.

**Grotowski, Jerzy :** *Holiday e Teatro delle Fonti*, La Casa Usher, Firenze, 2006.

**Henrich, Nathalie et al. :** « Perception et verbalisation de la qualité vocale dans le chant savant occidental de l'adulte : apport d'un groupe de réflexion pluridisciplinaire », traduction française de « Perception and verbalisation of voice quality in western lyrical singing,

contribution of a multidisciplinary research group », *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, Vol. 2, Issue 1-2, 2008.

**Isnardon, Jacques** : *Le Chant théâtral*, Maurice Vieu & Jane Vieu, Paris, 1911.

**Jarry, Alfred** : « De l'Inutilité du théâtre au théâtre », in *Le Mercure de France*, T.XIX, n°81, Paris, septembre 1986.

**Jouvet, Louis** : *Prestiges et perspectives du théâtre français*, Gallimard, Paris, 1945.

**Jouvet, Louis** : *Le Comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 2002.

**Juillerat, Yan** : *Que peut raconter un Comédien par sa position dans l'espace scénique et ses déplacements ? Etude de Sous l'œil d'Œdipe de et mis en scène par Joël Jouanneau*, Mémoire d'Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2010.

**Kantor, Tadeusz** : (ed. Denis Bablet) *Le Théâtre de la mort*, L'Age d'Homme, Paris, 1977.

**Kashani, Nissa** : *Le Plaisir du jeu. En quoi consiste le plaisir dans le jeu du comédien ?*, Mémoire d'exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2010.

**Krejca, Otomar** : « L'Acteur est-il un singe savant dans un système... », in *Travail théâtral*, Lausanne, Hiver 1970.

**Lagarce, Jean-Luc** : *Théâtre et pouvoir en occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000.

**Lassale, Jacques (et Jean-Loup Rivière)** : *Conversations sur la formation de l'acteur*, Actes-Sud Papiers, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, 2004.

**Lecoq, Jacques** : *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Actes-Sud Papiers, Paris, 1997.



**Lelion-Damiens, Lucien-Elie :** *Le Bréviaire des comédiens*, Cretté, Paris, 1883.

**Lemaire, Théophile :** *Le Chant, ses principes et son histoire*, Au Ménestrel, Paris, 1881.

**Le Pileur d'Apligny :** *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Demonville-Saugrin et Cie, Paris, 1779.

**Lerebours, Pierre-Simon :** *Lettre à M. Le Mis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi, sur l'état actuel de la scène française et sur les réformes qu'elle nécessite, par un comédien*, Ponthieu, Paris, 1822.

**Levesque de la Ravallière, Pierre-Alexandre :** *Essay de comparaison entre la déclamation et la poésie dramatique*, Editions La Veuve Pissot et Jean-François Tabarie, Paris, 1729.

**Loiseleur, Patrick :** « La musique, le son et la voix », in *Le Journal de Papageno*, en ligne, URL : < <http://www.journaldepapageno.fr/index.php/post/2008/09/05/275-la-musique-le-son-et-la-voix>>, 05 septembre 2008, consulté le 06 juin 2009.

**Mague de Saint-Aubin, Jacques-Thomas :** *La Réforme des théâtres ou Vues d'un amateur sur les moyens d'avoir toujours des acteurs à talents sur les théâtres de Paris et des grandes villes du royaume, et de prévenir les abus des troupes ambulantes, sans priver les petites villes de l'agrément des spectacles*, Guillot, Paris, 1788.

**Mambrino, Jean :** *Le Théâtre au cœur*, Editions Desclée de Bouwer, Paris, 1996.

**Marteau, Edouard :** *De la Décadence de l'art dramatique, de ses causes et des moyens d'y remédier par Edouard Marteau*, Editions Dentu, Paris, 1849.

**Mauduit-Larive, Jean :** *Réflexions sur l'art théâtral*, Rondonneau, Paris, 1802.

**Mauduit-Larive, Jean :** *Cours de déclamation divisé en douze séances par Larive*, Editions Delaunay, Paris, 1804 (tome 1), 1810 (tome 2).

**Merle, Jean-Toussaint** : *Du Marasme dramatique*, Editions Barba, Paris, 1829.

**Meyerhold, Vsevolod** : *Ecrits sur le théâtre*, T. 1-4, l'Âge d'Homme, Paris, 2001.

**Miller, Richard** : « Analyse spectrographique de la voix chantée », in *Das APCS Bulletin / Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse*, n°27, juin 1995.

**Molière (Jean-Baptiste Poquelin)** : *L'Impromptu de Versailles*, in *Œuvres complètes*, t.2, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 147-168.

**Molinari, Renata** : *Diario dal Teatro delle Fonti, Polonia, 1980*, La Casa Usher, Firenze, 2006.

**Oida, Yoshi (en coll. Avec Lorna Marshall)** : *L'Acteur rusé* (trad. Valérie Latour-Bruney), ed. Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre », Paris, 2008.

**Paquet-Mille, A.** : *Méthode d'orthologie pour la diction supérieure*, Ernest Flammarion, Paris, s.d.

**Peter, Jean-Pierre** : « Feydeau à corps et cœurs perdus », in *Communications*, Volume 56, n°1, EHESS, Paris, 1993, p. 115-123.

**Quardri, Franco, Bertoni, Franco et Stearns, Robert** : *Robert Wilson*, Editions Plume, Paris, 1997.

**Régy, Claude** : *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1991.

**Régy, Claude** : *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

**Régy, Claude** : *L'Etat d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

**Renucci, Robin** : « Le poète et l'alchimiste », in *Le Jeu verbal ou Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Michel Bernardy, Editions de l'Aube, Paris, 2004, p. 9-12.

**Renucci, Robin** : *S'élever, d'urgence !*, L'Attribut, Toulouse, 2014.

**Riccaboni, Lola :** *Le Chemin de l'acteur, de la réalité à la fiction*, Mémoire d'Exigence partielle à la certification finale, La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2009.

**Richards, Thomas :** *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 1995.

**Richards, Thomas :** *The Edge-Point of Performance*, Documentation series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, 1995.

**Richards, Thomas :** *De l'Art comme véhicule*, Thèse de doctorat, Paris 8, 2001.

**Ricord, Alexandre :** *Quelques Réflexions sur l'art théâtral, sur les causes de sa décadence et sur les moyens à employer pour ramener la scène à son ancienne splendeur*, Bureau du Journal Le Bon Français, Paris, 1818.

**Ringaert, Jean-Pierre (dir.) :** *Grotowski, Lecoq, écrire le réel*, Revue d'Etudes Théâtrales, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Registres / 4, Paris, 1999.

**Rohmer, Charles :** *Le Personnage et son ombre*, Gallimard, NRF, Paris, 1952.

**Saint-Léon, Arthur :** *La Sténéochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la danse avec portraits et biographies de plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes*, Arthur Saint-Léon, Paris, 1852.

**Sarrazac, Jean-Pierre et Marcerou, Philippe :** *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes-Sud Papiers, Centre National du Théâtre, Paris, 1999.

**Scotto di Carlo, Nicole et André Raphaël :** « Etude acoustique et statistique de l'influence des consonnes sur l'attaque des voyelles subséquentes en voix chantée », Communication au II<sup>e</sup> Symposium international de Recherches sur le Chant, *T.I.P.A.*, 1977, 4 : 237-260.

**Scotto di Carlo, Nicole :** « La voix chantée », in *La Recherche*, 1991, XXIII, 235 : 1016-1025.

**Scotto di Carlo, Nicole et Denis Ausseterre :** « L'organisation temporelle de la syllabe dans la parole et dans le chant, étude préliminaire », source *HAL – Sciences de l'homme et de la société*, URL : <hdl :106670/1.6ytn0>, consultation le 06 juin 2009.

**Slowiak, James et Cuesta, Jairo :** *Jerzy Grotowski*, Routledge, New York, 2007.

**Sorel, Albert-Emile :** *Essais de psychologie dramatique*, Editions Sansot et Cie, Paris, 1911.

**Sotiropoulos, David :** *Analyse acoustique et catégorisation d'un ensemble de qualités vocales pertinent pour la description de voix lyriques masculines*, Mémoire de Stage de DEA ATIAM, Université Pierre et Marie Curie, Paris 6, Laboratoire d'Acoustique Musicale de Paris, 2004.

**Stanislavski, Constantin :** *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris, 1963.

**Stanislavski, Constantin :** *La Mise en scène d'Othello de Shakespeare*, Editions du Seuil, Paris, 1948.

**Stanislavski, Constantin :** *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1949.

**Stanislavski, Constantin :** *Ma Vie dans l'art*, L'Age d'Homme, Paris, 1980.

**Strehler, Giorgio :** *Un Théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1979.

**Strindberg, August :** « L'Art du comédien », in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, Paris, 1964.

**Toporkov, Vassili :** *Stanislavski in Rehearsals*, Routledge, London, 2004.

**Ubersfeld, Anne :** *Antoine Vitez*, Nathan, Paris, 1998.

**Van Tieghem, Philippe :** *Les grands Comédiens*, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1960.

**Vassiliev, Anatoli :** *7 ou 8 leçons de théâtre*, POL, Paris, 1999.

**Vilar, Jean :** *De la Tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1999.

**Vitez, Antoine :** *Le Devoir de traduire*, Climats / Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1996.

**Vitez, Antoine :** *Ecrits sur le théâtre (1), l'Ecole*, P.O.L., Paris, 1994.

**Vitez, Antoine :** (ed. Danièle Sallenave et Georges Banu) *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991.

**Waille, Franck :** *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris, 2011.

**Wangh, Stephen :** *An Acrobat of the Heart, a physical Approach to Acting, inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, Vintage Books, New York, 2000.

**Weideli, Walter :** *Brecht*, Editions Universitaires, Paris, 1961.

**Wolford, Lisa :** *Grotowski's objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.

**Zeami :** *La Tradition secrète du Nô*, Gallimard / UNESCO, Paris, 1960.

**Zweig, Stefan :** *Le Comédien métamorphosé*, Le Livre de Poche, Paris, 1995.

## **F. Témoignages, Biographies d'acteurs**

**Arnault, Antoine-Vincent :** *Les Souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique, ou Lettres d'un oncle à son neveu sur l'ancien Théâtre Français*, Charles Froment, Paris, 1829.

**Aumont, Jean-Pierre :** *Souvenirs provisoires*, Editions Julliard, Paris, 1957.

**Avril, Auguste :** *Saltimbanques et marionnettes, impressions, digressions et récit*, Michel Lévy Frères, Paris, 1867.

**Banville, Théodore (de) :** *La Vie d'une comédienne : le Festin des Titans*, Calmann Lévy, Paris, 1877.

**Barnum, Phineas Taylor :** *Mémoires de Barnum*, Eugène Ardant et Cie, Limoges, 1881.

**Bauer, Henry :** *Une Comédienne, scènes de la vie de théâtre*, Charpentier et Cie, Paris, 1889.

**Baty, Gaston :** *Rideau baissé*, Bordas, Paris, 1949.

**Beauvoir, Roger (de) :** *Mémoires de Mademoiselle Mars*, Gabriel Roux et Cassanet, Paris, 1849.

**Bernhardt, Sarah :** *L'Art du théâtre*, L'Harmattan, Paris, 1993.

**Bernhardt, Sarah :** *Ma double vie*, Phébus, Paris, 2000.

**Bolot, Auguste :** *Melle Rachel et l'avenir du Théâtre Français*, Rousseau, Paris, 1839.

**Bondy, Luc :** « Ruser avec le silence, entretien avec Fabienne Pascaud », in *Telerama Hors Série*, n°47F : *Profession comédien*, Paris, 1995.

**Bonnassies, Jules :** *La Fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*, Barraud, Paris, 1852.

**Bouquet, Michel :** « L'acteur n'est rien ! », entretien avec Achmy Halley, in *Théâtre Magazine*, n°3, octobre-décembre 1999, p. 86-89.

**Bozonnet, Marcel :** « Les règles du jeu, entretien avec Armelle Héliot », in *Telerama Hors Série*, n°47F : *Profession comédien*, Paris, 1995, p. 42-45.

**Brandes, Johann-Christian :** *Mémoires de Brandes*, Ponthieu, Paris, 1823.

**Cachia, Henri :** *Confessions d'un intermittent du spectacle, chroniques d'un acteur indépendant*, Editions du Cygne, Paris, 2007.

**Cadol, Edouard :** « Monsieur Ugène », in *Anthologie contemporaine*, Vol.53, série V, n°5, Paris, s.d.

**Cahaisse, Henri-Alexis :** *Mémoires de Préville*, Guitel, Paris, 1812.

**Callow, Simon :** *Being an Actor*, Vintage Books, London, 2004.

**Casarès, Maria :** *Résidence privilégiée*, Fayard, Paris, 1980.

**Chodruc-Duclos :** *Mémoires de Chodruc-Duclos*, Dolin, Paris, 1843.

**Clairon, Hyppolite :** *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*, Ponthieu, Paris, 1822.

**Corvée, Flore :** *Mémoires de Melle Flore, actrice des Variétés*, Société Parisienne d'Édition, Paris, 1903.

**Costantini, Angelo :** *La Vie de Scaramouche*, Jules Bonnassies, Paris, 1876.

**Dazincourt, Joseph Jean-Baptiste :** *Mémoires de Dazincourt*, Favre, Paris, 1810.

**Delluc, Louis :** *Chez De Max*, L'Édition, Paris, 1918.

**Duc, Hélène :** *Entre Cour et jardin, Mémoires*, Editions Pascal, Paris, 2005.

**Dullin, Charles :** *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris, 1969.

**Dullin, Charles :** *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, Paris, 1991.

**Dumas, Alexandre :** *Souvenirs dramatiques*, Calmann Lévy, Paris, 1881.

**Duval, Emile :** *Talma, précis historique sur sa vie, ses derniers moments et sa mort*, Mausut Fils, Paris, 1826.

**Duval, Georges :** *Frédéric Lemaître et son temps, 1800-1876*, Editions Paul Dupont, Clichy, 1876.

**Etienne, Marie :** *Antoine Vitez, le roman du théâtre*, Balland, Paris, 2000.

**Failly :** *Sur l'Art du comédien, lettre à Melle Euphrasie Poinot*, J. Claye et Cie, Paris, 1852.

**Febvre, Frédéric :** *Journal d'un comédien*, T. 1-2, Edition P. Ollendorff, Paris, 1896.

**Feuillère, Edwige :** *A vous de jouer (entretiens avec Jean-Jacques Lafaye)*, Albin Michel, Paris, 1998.

**Filipetti, Sandrine :** *Le Goût du théâtre*, Le Mercure de France, Paris, 2009.

**Firmin Aîné :** *Parallèle entre Talma et Lekain, esquisse, suivi de quelques réflexions sur l'art dramatique*, Haut-Cœur, Paris, 1826.

**Fresnay, Pierre :** *Je suis Comédien*, Conquistador, Paris, 1954.

**Fusil, Louise :** *Souvenirs d'une actrice*, Dumont, Paris, 1841.

**Fusil, Louise :** *Notice biographique sur Melle Mars*, La Tente, Paris, 1847.

**Galipaux, Félix :** *Les Luguet : une dynastie de comédiens*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1929.

**Gouguenot :** *La Comédie des comédiens, tragi-comédie*, Editions Pierre David, Paris, 1633.

**Grogner, J-B Quélus :** *Etudes sur l'art dramatique et oratoire. Conseils aux comédiens et aux comédiens chanteurs*, Editions Detrie-Tomson, Bruxelles, 1858.



**Guibert, Noëlle (et Joëlle Garcia) :** *Acteurs en scène, Regards de photographes*, BNF, coll. « Galerie de photographies », Paris, 2008.

**Heylli (d'), Georges :** *Regnier, sociétaire de la Comédie Française (1831-1872)*, Librairie Générale, Paris, 1872.

**Heylli (d'), Georges :** *Rachel, d'après sa correspondance*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1882.

**Huster, Francis :** *Mes Levers de rideau*, Ramsay, Paris, 1995.

**Iffland, Aug. Guil. :** *Mémoires de Aug. Guil. Iffland, auteur et comédien allemand*, Etienne Ledoux, Paris, 1823.

**Janin, Jules :** *Rachel et la tragédie*, Amyot, Paris, 1858.

**Janin, Jules :** *Debureau : histoire du théâtre à quatre sous*, La Librairie des Bibliophiles, Paris, 1881.

**Joanny :** *Biographie véridique, ou Histoire d'un pauvre acteur écrite par lui-même*, Typographie Lacrampe et Cie, Paris, 1845.

**Joliet, Charles :** *Violette, misère et splendeur d'une comédienne*, Calmann-Lévy, Paris, 1891.

**Laferrière, Adolphe :** *Souvenirs d'un jeune premier*, Dentu, Paris, 1884.

**Lafitte, JBP :** *Mémoires de Fleury, de la Comédie Française*, Adolphe Delahays, Paris, 1847.

**Lajarrige, Bernard :** *Mémoires d'un comédien au XX<sup>e</sup> siècle, trois petits tours...*, L'Harmattan, Paris, 2009.

**Lamothe-Langon (de), Etienne-Léon :** *La jeune Rachel et la vieille Comédie Française*, Auguste le Gallois, Paris, 1838.

**Laugier, Ad. Et A. Mottet :** *Notice sur Talma*, Duvernois, Paris, 1826.

**Lemonnier, Alphonse :** *Alphonse Lemonnier. Les Mille et un souvenirs d'un homme de théâtre*, Librairie Molière, Paris, 1902.

**Leroy-Beaulieu, Anatole :** *Une Troupe de comédiens*, Editions Achille Faure, Paris, 1867.

**L'Hospital, Jean-Eléazard :** *Eloge de Romainville*, Londres, 1785.

**Luchini, Fabrice :** "La marque de Fabrice, entretien avec Fabienne Pascaud", in *Telerama Hors Série*, n°47F : *Profession comédien*, Paris, 1995, p. 8-11.

**Macaigne, Vincent :** "Le SMS de Cologne", in *Cahiers du Cinéma*, n°688, avril 2013.

**Maeder, Thomas :** *Antonin Artaud*, Plon, Paris, 1978.

**Marais, Jean :** *Mes quatre vérités*, Ed. de Paris, Paris, 1957.

**Mauduit-Larive, Jean :** *Réflexions sur l'art théâtral*, Rondonneau, Paris, An IX.

**Mirecourt (de), Eugène :** *Frédéric Lemaître*, Edition G. Havard, Paris, 1855.

**Mirecourt (de), Eugène :** *Henry Monnier*, Editions G. Havard, Paris, 1857.

**Molé, François-René :** *Mémoires de Molé*, Ponthieu, Paris, 1825.

**Monselet, Charles :** *Chanvallon. Histoire d'un souffleur de la Comédie Française*, Sartorius, Paris, 1872.

**Murphy, Arthur :** *Vide de David Garrik, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur et de l'histoire abrégée du théâtre anglais, depuis son origine jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Chez Riche et Michel, Paris, 1800.

**Najac, Raoul (de) :** *Les Exploits d'un Arlequin, autobiographie d'un mime*, Hennuyer, Paris, 1888.

**Paccard, Jean Edme :** *Mémoires et confessions d'un comédien*, Pougin, Paris, 1839.

**Podalydès, Denis :** *Voix off*, Gallimard, Folio – Mercure de France, Paris, 2008.

**Ramuz, Charles-Ferdinand :** *Souvenirs sur Stravinsky*, Editions de l'Aire, Paris, 1996.

**Rochefort, Henri :** *Mémoires de Thérèse de l'Alcazar écrits par elle-même*, Dentu, Paris, 1865.

**Roy, Jean-Claude :** *Gérard Philippe*, L'Air du Temps, Paris, 1960.

**Saint-Lary, Francis (de) :** *Biographie de Léonce, artiste des Bouffes Parisiens*, E. Bertin, Paris, 1858.

**Samson :** *Mémoires de Samson*, Paul Ollendorff, Paris, 1882.

**Séchan, Charles (propos recueillis par Adolphe Badin) :** *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, Calmann-Lévy, Paris, 1883.

**Silvain, Eugène Charles Joseph :** *Frédéric Lemaître*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926.

**Sujol, Gustave :** *Mes Débuts à Bordeaux : avant, pendant, après*, document imprimé, 1858.

**Talma, François-Joseph :** *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, Librairie Auguste Fontaine, Paris, 1856.

**Torreton, Philippe :** *Petit lexique amoureux du théâtre*, Editions Stock, Paris, 2009.

**Vanloo, Albert :** *Sur le plateau, souvenirs d'un librettiste*, Librairie Ollendorff, Paris, 19-.

# DOCUMENTS AUDIOVISUELS

**Faut-il se former pour devenir comédien ?** 2010. Teaser vidéo. Paris : Studyrama. Fichier numérique <<http://www.youtube.com/watch?v=-fAOoMRgIBk>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Invité de plateau ; le comédien Benoît Poelvoorde.** 2004. Emission télévisée : *Lorraine soir*. Nancy : France 3 Nancy. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault à propos du métier d'acteur.** 1957. Emission télévisée. ORTF. Fichier numérique archives INA, 02'05. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Une compagnie théâtrale.** 1947. Reportage télévisé. N.I : United States Information Service. Fichier numérique archives INA, 17'31. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Barbara, Yves (réal.)** 1984. « Ludmila Mikael ». Emission télévisée : *La Vie de château*. Paris : TF1. Fichier numérique archives INA, 09'48. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Barbara, Yves (réal.)** 1985. « Denice Gence sociétaire de la Comédie Française ». Emission télévisée : *La Vie de Château*. Paris : TF1. Fichier numérique archives INA, 09'58. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Baulez, Michel (réal.)**. 1996. « Portrait de Carmelo Bene », Emission télévisée : *Le Cercle de Minuit*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 20'29. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Baulez, Michel (réal.)** 1997. « Catherine Hiegel sur son métier de comédienne », Emission télévisée : *Le Cercle de Minuit*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 19'42. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Baratier, Jacques (réal.)** 1964. « Jacques Dufilho. Le comédien et ses personnages ». Emission télévisée : *Un certain regard*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 25'06. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Barizien, Jean-Pierre (réal.)** 1995. « Laurent Terzieff. Passion du théâtre ». Emission télévisée : *Le Cercle de Minuit*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 03'16. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Beuchot, Pierre (réal.)** 1978. « Eve Francis ». Emission télévisée : *Archives du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Société Française de Production, France Régions 3. Fichier numérique archives INA, 29'45. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Boisriveaud, Juliette (journaliste)** 1972. « Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault à propos de leur parcours ». Emission *Samedi loisirs*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 11'55. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Bonaldy, Bernard (journaliste)** 2010. « Laurent Terzieff » (5 épisodes). Emission radio : *A Voix nue*. Paris : France Culture. Fichier MP3, archives France Culture, durée totale 125'33. <<http://franceculture.fr>>. Consulté le 12 juillet 2010.

**Bordry, Paul (réal.)** 1962. *Le geste ce langage... Mimes d'orient et d'occident*. Paris : UNESCO. Fichier numérique archives INA, 04'04. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Bur, Michèle (présentateur)** 1985. « Marcel Marceau et son enfance à Strasbourg ». Emission télévisée : *Instantanés*. Strasbourg : France Régions 3 Strasbourg. Fichier numérique archives INA, 05'00. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Cachart, Eric (journaliste)** 1994. « Invité / Pierre Arditi ». Emission télévisée : *19/20*. Paris : France 3. Fichier numérique archives INA, 02'47. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Cazenave, Jean (réal.)** 1983. « Le vingtième siècle de Raymond Aron ». Emission télévisée : *Apostrophes*. Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 77'03. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Cécile, Philippe (réal.)** 1994. « Maurice Deschamps. Comédien ». Emission télévisée : *Mémoires*. Lyon : France 3 Lyon. Fichier numérique archives INA, 26'09. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Chalais, François (réal.)** 1962. « Edwige Feuillère à propos du métier d'acteur ». Emission télévisée : *Reflets de Cannes*. Cannes : ORTF. Fichier numérique archives INA, 06'29. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Chatel, François (réal.)** 1957. « Les duels du répertoire ». Emission télévisée : *En direct de*. Paris : Radiodiffusion Télévision Française. Fichier numérique archives INA, 27'52. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Chaumont, Richard et Dominique Nohain (réal.)** 1967. « Michèle Grellier et la Comédie Française ». Emission télévisée : *Au-delà de l'écran*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 01'08. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Chêne, Patrick (présentateur)** 1996. « Plateau Ludmila Mikaël et Philippe Toretton ». Emission télévisée : *Midi 2*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 04'21. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Chevillot, Marc (réal.)** 1976. « Laurent Terzieff interview. Le comédien et le public ». Emission télévisée : *Improvisation sur un livre*. Bordeaux : France 3 Régions Bordeaux. Fichier numérique archives INA, 01'13. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Daude, Gilles (réal.)** 1993. « Laurent Terzieff. Plaisir et souffrance du comédien ». Emission télévisée : *Le Cercle de Minuit*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 02'56. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**De Caunes, Georges (participant)** 1979. « Georges de Caunes et son rôle de comédien ». Emission télévisée : *Pleins feux*. Paris : Télévision Française 1. Fichier numérique archives INA, 01'07. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Delacroix, Christiane (présentateur)** 1967. « Lise Delamare et la Comédie Française ». Emission télévisée : *Magazine féminin*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 01'53. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Ducrest, Philippe (réal.)** 1956. « Jeanne Moreau sur ses débuts à la Comédie Française ». Emission télévisée : *Cinépanorama*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 08'19. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Gayot, Joëlle (journaliste)** 2010. « Maria Casarès ». Emission radio : *Les mercredis du théâtre*. Paris : France Culture. Fichier MP3, archives France Culture, 59'05. <<http://franceculture.fr>>. Consulté le 12 juillet 2010.

**Gayot, Joëlle (journaliste)** 2010. « Yves Noël Genod, le parc intérieur ». Emission radio : *Avignon Version Off*. Avignon : France Culture. Fichier MP3, archives France Culture, 02'50. <<http://franceculture.fr>>. Consulté le 12 juillet 2010.

**Glorion, Caroline et Claude Sérillon (journalistes)** 1989. « Renaud-Barrault ». Emission télévisée : *Edition spéciale*. Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 03'35. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Halimi, André et Maurice Baquet (réal.)** 1991. « Interview Maurice Baquet à propos de Michel Simon ». Emission télévisée. Paris : Editing Productions. Fichier numérique archives INA, 18'01. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Jeannesson, Jean-Emile (réal.)** 1965. « Michel Simon sur la fatigue du comédien ». Emission télévisée : *Un certain regard*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 00'23. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Lecuyer, Thierry (réal.)** 1995. « Michel Serrault à propos du début de sa carrière ». Emission télévisée : *Le Jour du Seigneur. Parcours avec*. Paris : France 2 – Comité Français de Radio Télévision. Fichier numérique archives INA, 03'27. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Lucet, Elise (présentateur)** 2009. « Michel Galabru et Philippe Caubère ». Emission télévisée : *13 heures le journal*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 05'59. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Marc, Christian (réal.)** 1970. « Daniel Sorano. Un comédien ». Emission télévisée : *Echos et reflets*. Toulouse : Office National de Radiodiffusion Télévision Française Toulouse. Fichier numérique archives INA, 15'17. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Masure, Bruno (journaliste)** 1995. « Plateau Michel Bouquet ». Emission télévisée : *JA2 20h*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 03'46. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Midoun, Michel (réal.)** 2001. « Michel Bouquet : souvenirs d'acteur ». Emission télévisée : *Un livre un jour*. Paris : France 3. Fichier numérique archives INA, 02'37. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Paumier, Georges (réal.)** 1986. « Denise Gence : les plus beaux cris du monde ». Emission télévisée : *Tous en scène*. Paris : France Régions 3. Fichier numérique archives INA, 08'45. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Paumier, Georges (réal.)** 1989. « Catherine Samie ». Emission télévisée : *L'œil en coulisses*. Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 13'19. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.



**Paumier, Georges (réal.)** 1989. « Isabelle Huppert à propos de son métier de comédienne de théâtre ». Emission télévisée : *L'Œil en coulisses*. Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 01'11. <<http://ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Poncet, Dominique (réal.)** 1994. « Portrait de Thierry Hancisse ». Emission télévisée : *19/20*. Paris : France 3. Fichier numérique archives INA, 02'29. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Purdom, Lillan (journaliste)** 1986. « Alexandre Arbatt, comédien, raconte son exil et sa seconde naissance à son arrivée en France ». Emission télévisée : *Taxi*. Paris : Gamma Télévision. Fichier numérique archives INA, 02'18. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Roche, France et Patrick Lecoq (journalistes)** 1981. « Bruno Cremer à propos de ses rôles au cinéma ». Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 02'15. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Roux, Jean-Paul (réal.)** 1980. *La Comédie Française, trois siècles d'histoire racontées par Pierre Dux*. Emission télévisée en 14 épisodes. Paris : Télévision Française 1. Fichier numérique archives INA, 13'22 par épisode. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Saglio, Patrick (réal.)** 1979. « Le comédien, le spectateur et quelques autres. » Emission télévisée. Lille : France 3 Régions 3 Lille. Fichier numérique archives INA, 13'18. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Salvini, Isabelle (réal.)** 1991. « Christine Murillo sociétaire de la Comédie Française ». Emission télévisée : *Génération passion*. Paris : France Régions 3 Rennes. Fichier numérique archives INA, 04'04. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Sandrel, Micheline (journaliste)** 1959. « Concours d'entrée au Conservatoire d'Art Dramatique ». Emission télévisée : *JT Nuit*. Paris : Radiodiffusion Télévision Française. Fichier numérique archives INA, 01'56. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Sangla, Raoul (réal.)** 1972. « Jeanne Moreau ». Emission télévisée : *Tête d'affiche*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 02'17. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Sérillon, Claude (journaliste)** 1999. « Invitée plateau Suzanne Flon ». Emission télévisée : *JA2 20h*. Paris : France 2. Fichier numérique archives INA, 07'28. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Suhas, Jean (journaliste)** 1967. « Page artistique : Jean-Louis Barrault à propos de *Médée* ». Emission télévisée : *Poitou Charentes actualités*. N.I : Office National de Radiodiffusion Télévision Française Poitiers. Fichier numérique archives INA, 03'46. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Thessier, Laurent (réal.)** 2010. « Tiens voilà Bourvil ! ». Emission télévisée : *Les débuts de*. Paris : Institut National de l'Audiovisuel. Fichier numérique archives INA, 01'23. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 11 septembre 2013.

**Thiriet, Colette (réal.)** 1973. « Michel Piccoli. Etre acteur ». Emission télévisée : *Le dernier des cinq*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 01'23. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Trefouel, Jacques (réal.)** 2000. « Les Renaud-Barrault bâtisseurs de théâtre ». Emission télévisée. Paris : INA Entreprise, Société d'édition et de programmes de télévision, Nestor productions. Fichier numérique INA, 57'31. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Ulmann, Anne-Marie (réal.)** 1979. « Ludmila Mikael sur la transformation du corps en fonction des rôles ». Emission télévisée : *Aujourd'hui madame*. Paris : Antenne 2. Fichier numérique archives INA, 03'16. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

**Voisin, André (réal.)** 1966. « Plateforme zéro : Jean Rochefort ». Emission télévisée : *Un certain regard*. Paris : ORTF. Fichier numérique archives INA, 37'20. <<http://www.ina.fr>>. Consulté le 13 juillet 2010.

# INDEX DES NOTIONS

**Acteur** : 1, 4, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 52, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 96, 98, 102, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 268, 269, 275, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 291, 292, 293, 296, 297, 299, 300, 322, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377,

379, 394, 399, 401, 409, 410, 419, 422, 423, 424, 425, 426, 432, 434, 442, 450, 451, 458, 461, 464, 466, 468, 470, 471, 474, 476.

**Altérité** : 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72.

**Analogon** : 370, 371.

**Anomie** : 351, 352, 353, 355, 356, 375, 377, 378, 381, 385, 386.

**Anonymat** : 22, 193, 199, 203, 208, 212.

**Anonyme** : 96, 97, 191, 199, 258, 426.

**Archaïsme** : 49, 198, 291, 443.

**Art** : 9, 12, 16, 17, 19, 20, 21, 28, 30, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 98, 100, 113, 115, 144, 150, 151, 152, 166, 170, 185, 189, 193, 194, 197, 199, 210, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 232, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 247, 251, 254, 255, 256, 257, 262, 264, 265, 266, 267, 273, 279, 283, 284, 288, 294, 299, 305, 306, 309, 313, 314, 315, 321, 325, 328, 331, 333, 340, 341, 343, 349, 354, 358, 359, 362, 363, 366, 368, 370, 372, 374, 375, 377, 393, 394, 395, 397, 398, 422, 423, 425, 426, 427, 432, 438, 442, 443, 447, 476, 477.

**Artisanat** : 39, 286, 359, 369, 372, 423.

**Artiste** : 11, 39, 57, 65, 67, 163, 167, 169, 170, 171, 173, 179, 180, 183, 184, 186, 188, 189, 194, 201, 202, 212, 235, 242, 269, 286, 333, 341, 355, 371, 397, 427.

**Autonomie** : 13, 14, 16, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 54, 58, 60, 79, 102, 109, 111, 141, 142, 164, 166, 168, 170, 172, 173, 183, 184, 192, 207, 210, 212, 214, 222, 227, 228, 247, 249, 252, 253, 255, 269, 275, 277, 278, 296, 297, 322, 325, 326, 330, 333, 335, 336, 339, 341, 342, 345, 348, 350, 355, 356, 374, 377, 378, 379, 451, 458, 461, 464, 466, 471, 474, 476.

**Autosaisissement** : 38, 39, 62, 82, 83.

**Autrui** : 77, 102, 211, 378.

**Catharsis** : 8, 51.

**Code** : 81, 106, 107, 359.

**Collectif** : 15, 30, 40, 43, 67, 68, 69, 70, 72, 96, 99, 107, 145, 148, 167, 176, 184, 199, 213, 251, 258, 305, 331, 354, 364, 365, 367, 374, 377, 386, 425, 463, 467, 469.

**Colonial** : 294, 304, 317, 321.

**Colonialisme** : 279, 294, 320, 381.

**Colonisation** : 31, 294, 307, 316, 317.

**Commerce** : 312, 317.

**Communion** : 68, 71.

**Complexe** : 20, 26, 31, 41, 62, 65, 77, 80, 82, 85, 86, 89, 91, 92, 106, 124, 126, 127, 143, 152, 156, 160, 161, 183, 188, 193, 198, 206, 207, 209, 233, 236, 241, 245, 250, 248, 251, 253, 261, 267, 269, 280, 285, 293, 305, 327, 351, 354, 355, 370, 372, 373, 374, 377, 386, 452, 469.

**Complexité** : 10, 20, 26, 27, 43, 44, 51, 52, 87, 91, 92, 103, 113, 145, 147, 158, 171, 175, 192, 208, 241, 262, 305, 342, 354, 368, 383, 386, 387.

**Convention** : 26, 95, 117, 132, 133, 135, 137, 141, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 209, 212, 265, 379.

**Corps** : 5, 65, 69, 72, 74, 92, 94, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 138, 145, 146, 147, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 164, 165, 175, 176, 179, 182, 207, 266, 283, 284, 359, 360, 365, 371, 373, 385, 394, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 414, 418, 419, 425, 437, 438, 447, 466, 468, 469, 470, 477.

**Crise** : 28, 29, 30, 31, 38, 41, 83, 351, 353, 385, 387.

**Cultural studies** : 10, 19, 20, 21, 42, 220.

**Culture** : 9, 20, 21, 31, 38, 41, 43, 44, 62, 76, 82, 106, 109, 112, 157, 187, 198, 201, 213, 216, 220, 223, 234, 243, 245, 255, 256, 260, 266, 268, 273, 275, 276, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 290, 300, 304, 308, 324, 325, 326, 333, 379, 380, 383, 385, 387, 441, 442, 443, 444.

**Défi de la complexité** : 27, 383.

**Définir** : 9, 48, 55, 57, 58, 61, 64, 67, 72, 82, 86, 87, 90, 100, 103, 104, 106, 150, 164, 211, 232, 281, 361, 395, 398, 399, 429.

**Définition** : 10, 17, 42, 43, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 63, 72, 73, 77, 80, 82, 86, 94, 102, 103, 144, 145, 148, 156, 157, 160, 169, 198, 203, 211, 218, 233, 234, 243, 260, 262,

265, 266, 288, 292, 337, 348, 351, 352, 353, 361, 372, 375, 379, 383, 385, 394.

**Discipline :** 10, 29, 38, 39, 42, 43, 49, 52, 53, 58, 66, 71, 77, 80, 81, 82, 87, 92, 100, 101, 109, 164, 170, 171, 193, 194, 198, 199, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 221, 223, 224, 225, 230, 231, 232, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 262, 267, 274, 275, 276, 279, 297, 322, 327, 333, 346, 357, 358, 367, 379, 380, 383, 384, 385.

**Émotion :** 135, 136, 137, 139, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 162, 164, 165, 167, 203, 255, 341, 345, 410, 426.

**Esthétique :** 29, 37, 50, 107, 111, 112, 153, 164, 200, 203, 212, 223, 239, 251, 256, 259, 268, 292, 316, 328, 339, 347, 362, 373, 374, 380, 385, 386, 426.

**État :** 37, 66, 83, 119, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 154, 157, 158, 161, 162, 164, 165, 167, 175, 177, 195, 206, 207, 212, 265, 266, 336, 359, 365, 367, 368, 369, 372, 375, 409, 410, 411, 415, 417, 424, 455, 473, 476.

**Évolution :** 41, 42, 51, 74, 100, 101, 113, 125, 194, 198, 199, 217, 219, 223, 224, 237, 239, 247, 253, 263, 264, 316, 328, 347, 458, 474.

**Expression :** 50, 65, 71, 72, 75, 89, 125, 126, 127, 133, 137, 146, 147, 150, 157, 170, 186, 202, 205, 208, 217, 240, 242, 281, 284, 291, 300, 321, 334, 341, 345, 348, 357, 360, 371, 444, 470, 473, 477.

**Externe :** 32, 38, 42, 43, 147, 183, 213, 379, 383, 384, 472, 473.

**Genre :** 48, 49, 50, 83, 95, 204, 226, 245, 280, 284, 290, 295, 306, 309, 311, 312, 315, 316, 324, 328, 334, 344, 359, 361, 379, 380, 383.

**Geste :** 112, 113, 117, 119, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 138, 142, 143, 154, 174, 176, 181, 182, 185, 268, 284, 414, 415, 416.

**Global :** 21, 22, 30, 43, 143, 199, 208, 243, 274, 275, 276, 293, 297, 298, 300, 304, 305, 306, 313, 315, 323, 325, 326, 327, 331, 351, 369, 380, 446.

**Globalisation :** 44, 273, 275, 312, 319, 327, 380.

**Grâce :** 149, 150, 158, 183, 195, 358, 360, 363, 374, 410, 425.

**Hiérarchie :** 29, 189, 337, 338, 341, 367.

**Histoire :** 19, 28, 65, 67, 95, 98, 99, 100, 101, 156, 170, 175, 192, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 208, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 280, 282, 287, 290, 291, 304, 306, 308, 349, 369, 379, 381, 386, 393, 394, 419, 422, 431, 432, 433, 438, 439, 442, 444.

**Humain :** 5, 21, 27, 28, 30, 40, 51, 52, 61, 62, 69, 72, 76, 77, 87, 89, 96, 99, 102, 144, 163, 171, 186, 197, 211, 213, 217, 241, 243, 270, 323, 328, 345, 348, 359, 360, 361, 362,

364, 369, 375, 378, 386, 394, 425, 426, 427, 447, 477.

**Idéal :** 16, 17, 40, 52, 84, 85, 163, 169, 197, 213, 270, 299, 316, 325, 328, 331, 342, 360, 361, 375, 385, 387, 397, 398, 430.

**Identité :** 33, 39, 47, 55, 63, 64, 65, 156, 163, 195, 197, 241, 243, 248, 256, 263, 264, 270, 308, 320, 325, 351, 379, 383.

**Illusion :** 49, 51, 92, 133, 14, 145, 147, 148, 160, 162, 163, 167, 170, 326, 327, 359, 411, 417, 436, 438.

**Imitation :** 129, 136, 139, 145, 146, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 167, 257, 264, 265, 263, 444, 466.

**Incarnation :** 71, 154, 156, 157, 158, 159, 213.

**Individu :** 6, 29, 51, 52, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 93, 127, 130, 138, 155, 164, 177, 185, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 210, 212, 223, 225, 240, 242, 243, 244, 253, 258, 268, 269, 353, 354, 357, 360, 363, 367, 368, 369, 370, 372, 377, 381, 424, 425, 426, 456.

**Individualisme :** 164, 173, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 208, 210, 424, 425, 426.

**Industrie :** 29, 323.

**International :** 28, 301, 312, 317, 319.

**Interne :** 20, 42, 52, 69, 136, 137, 144, 211, 216, 217, 278, 383, 411, 438, 456, 462, 464, 469, 473.

**Ipséité :** 64, 65, 68.

**Jeu :** 42, 67, 88, 89, 92, 96, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 122, 125, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 153, 154, 156, 159, 160, 161,

162, 164, 165, 166, 167, 174, 175, 177, 179, 183, 184, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 209, 210, 212, 222, 239, 246, 255, 258, 278, 283, 294, 299, 306, 318, 339, 355, 359, 366, 368, 373, 374, 379, 410, 424, 443, 451.

**Liberté :** 57, 66, 179, 202, 210, 325, 345, 348, 424.

**Lieu :** 49, 50, 80, 83, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 102, 103, 204, 233, 260, 300, 424, 442, 446.

**Linguistique :** 19, 145, 161, 185, 192, 203, 233, 253, 305, 427, 470.

**Local :** 278, 313, 314, 380.

**Mêmeté :** 64, 65.

**Mémoire :** 37, 138, 143, 225, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266.

**Métier :** 6, 17, 37, 44, 61, 64, 67, 75, 149, 150, 157, 164, 169, 170, 189, 201, 203, 208, 211, 212, 232, 246, 253, 255, 259, 260, 328, 332, 333, 336, 337, 338, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 355, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 381, 394, 399, 410, 423, 432, 446, 451, 452.

**Metteur en scène :** 6, 12, 29, 34, 55, 146, 147, 178, 179, 182, 183, 186, 292, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 356, 365, 366, 367, 372, 373, 374, 375, 411, 418, 429, 434, 450, 451, 452.

**Mirage :** 27, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 78, 94, 101, 103, 167, 171, 213, 247, 262, 268, 324, 328, 334, 349, 362, 368, 381, 385, 386.

**Modernité** : 226, 266, 267, 286, 288, 323, 447.

**Mondial** : 28, 30, 43, 220, 274, 275, 292, 294, 312, 315, 317, 318, 326, 327.

**Mort** : 73, 74, 75, 119, 129, 211, 332, 404, 417.

**Multiplicité** : 21, 26, 50, 55, 58, 65, 66, 68, 71, 75, 80, 81, 87, 88, 94, 102, 106, 139, 143, 165, 195, 205, 206, 216, 221, 264, 271, 284, 305, 386, 387, 398, 399, 477.

**Mutation** : 28, 29, 30, 31, 32, 41, 43, 49, 288, 337, 383.

**Mythe** : 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 213, 280, 309.

**Occidental** : 28, 95, 97, 101, 107, 108, 145, 218, 220, 266, 275, 280, 293, 299, 301, 306, 309, 318, 319, 320, 322, 325, 442.

**Organique** : 75, 138.

**Oriental** : 309, 424.

**Parole** : 5, 77, 126, 127, 129, 130, 138, 139, 141, 175, 194, 290.

**Performance** : 48, 49, 74, 97, 107, 108, 122, 132, 195, 322, 369, 422, 423.

**Personnage** : 63, 67, 68, 69, 70, 131, 134, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 174, 175, 177, 182, 185, 189, 198, 341, 361, 393, 394, 402, 404, 419, 450.

**Philosophie** : 34, 56, 65, 69, 74, 75, 91, 166, 192, 203, 204, 238.

**Poésie** : 39, 40, 77, 266, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 447, 454, 456.

**Poétique** : 27, 40, 41, 43, 44, 62, 73, 77, 82, 86, 89, 94, 102, 165, 167, 213, 215, 217,

268, 270, 324, 329, 331, 334, 351, 352, 356, 362, 367, 368, 375, 381, 385, 386, 387, 427.

**Postcolonial** : 274, 306.

**Pratique** : 5, 9, 10, 11, 12, 14, 19, 26, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 71, 72, 82, 85, 86, 106, 107, 111, 118, 127, 141, 142, 149, 166, 169, 171, 176, 181, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 246, 248, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 263, 268, 269, 271, 275, 278, 286, 287, 293, 299, 313, 315, 322, 345, 352, 354, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 366, 368, 373, 374, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 397, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 430, 431, 432, 458, 460, 461, 462, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 471.

**Professionnel** : 10, 16, 26, 27, 32, 43, 44, 53, 58, 62, 65, 78, 94, 103, 106, 109, 145, 146, 160, 169, 170, 189, 198, 201, 208, 209, 211, 216, 221, 241, 242, 244, 245, 256, 257, 262, 290, 294, 299, 332, 333, 338, 343, 345, 346, 349, 351, 352, 355, 357, 358, 359, 371, 372, 383, 384, 386, 451.

**Public** : 64, 67, 68, 70, 71, 107, 108, 109, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 143, 156, 157, 160, 162, 166, 175, 176, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 194, 195, 246, 257, 260, 278, 285, 288, 291, 292, 338, 339, 340, 344, 348, 358, 364, 365, 366, 393, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 419, 443, 463, 475.

**Répétition :** 14, 164, 194, 195, 410, 423, 460, 473.

**Représentation :** 11, 14, 36, 49, 50, 51, 65, 77, 86, 87, 89, 92, 99, 102, 107, 108, 109, 126, 127, 132, 133, 138, 143, 144, 148, 153, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 169, 174, 175, 176, 179, 185, 195, 201, 205, 211, 217, 224, 250, 261, 281, 288, 291, 314, 315, 358, 365, 366, 369, 370, 372, 378, 386, 451.

**Responsabilité :** 69, 70, 180, 183, 184, 189, 209, 212, 339.

**Rôle :** 30, 31, 38, 56, 57, 64, 67, 70, 91, 109, 126, 127, 143, 155, 156, 157, 163, 179, 183, 186, 195, 197, 198, 224, 257, 260, 275, 294, 312, 339, 340, 360, 381, 450.

**Savoir :** 6, 16, 21, 32, 38, 39, 40, 56, 96, 108, 121, 127, 139, 155, 183, 187, 189, 197, 198, 213, 225, 240, 241, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 267, 269, 288, 299, 305, 324, 332, 333, 343, 344, 345, 346, 348, 356, 358, 359, 360, 361, 363, 367, 368, 369, 374, 375, 379, 385, 386, 423, 456, 459.

**Sémiologie :** 43, 106, 108, 112, 113, 141, 142, 144, 145, 166, 185, 211, 384.

**Signe :** 31, 47, 48, 96, 114, 117, 119, 121, 135, 138, 145, 146, 148, 149, 176, 182, 183, 188, 193, 202, 212, 237, 369, 370, 371, 375.

**Sincérité :** 111, 112, 113, 120, 130, 131, 133, 137, 142, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 212, 371.

**Société :** 29, 30, 38, 56, 85, 87, 89, 94, 103, 104, 106, 139, 143, 149, 170, 186, 199, 200, 201, 206, 216, 244, 247, 325, 343, 353, 378, 424, 425.

**Spectacle :** 12, 14, 15, 29, 34, 48, 49, 50, 73, 74, 88, 89, 93, 107, 112, 113, 118, 170, 174, 178, 182, 183, 184, 188, 239, 264, 265, 270, 279, 292, 316, 325, 328, 333, 339, 342, 348, 365, 369, 379, 381, 402, 415, 417, 430, 451, 461.

**Spectateur :** 49, 50, 52, 69, 70, 71, 93, 98, 107, 116, 118, 119, 124, 125, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 143, 151, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 209, 217, 258, 266, 284, 315, 339, 348, 362, 364, 394, 467.

**Standardisation :** 280, 299, 363, 386, 454.

**Structure :** 32, 33, 38, 106, 108, 112, 152, 167, 209, 220, 237, 268, 322, 326, 353, 354, 409, 410, 438, 473.

**Symbole :** 97, 122, 148, 156, 159, 164, 176, 291, 370.

**Symbolique :** 67, 76, 77, 91, 102, 103, 109, 113, 117, 122, 137, 158, 161, 211, 233, 270, 367, 372, 378, 381.

**Système :** 8, 21, 31, 38, 107, 108, 109, 117, 120, 125, 126, 165, 177, 179, 180, 181, 183, 186, 196, 200, 201, 203, 218, 220, 221, 230, 235, 242, 243, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 288, 290, 293, 319, 327, 343, 354, 356, 367, 373, 374, 377, 433, 442, 443.

**Talent :** 149, 358, 360, 361, 371, 374.

**Technique :** 15, 36, 39, 40, 107, 112, 116, 122, 125, 134, 136, 144, 220, 251, 254, 258, 294, 313, 315, 316, 332, 339, 349, 354, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 372, 375, 468, 498.



**Théâtre :** 5, 9, 10, 17, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 112, 118, 130, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 169, 170, 171, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 336, 338, 341, 342, 343, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 398, 410, 422, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 451, 452, 454, 456, 461.

**Théorie :** 26, 49, 52, 56, 57, 69, 74, 82, 96, 97, 98, 100, 141, 142, 143, 151, 152, 158, 169, 193, 201, 207, 209, 210, 218, 223, 224,

226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 245, 246, 247, 252, 255, 264, 269, 283, 287, 381, 384, 424, 429, 430, 431, 432.

**Tradition :** 8, 9, 14, 33, 34, 37, 39, 80, 82, 95, 107, 138, 157, 165, 204, 223, 225, 236, 237, 240, 242, 254, 259, 262, 269, 276, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 305, 307, 306, 308, 309, 318, 321, 322, 326, 328, 357, 367, 378, 381, 397, 398, 410, 422, 443, 444, 447, 454, 467, 469, 470, 471, 472, 477.

**Transcendance :** 66, 378.

**Transformation :** 8, 9, 17, 29, 31, 38, 108, 147, 152, 225, 239, 241, 247, 262, 267, 269, 270, 280, 281, 283, 285, 286, 289, 291, 301, 305, 312, 323, 355, 369, 372.

**Transmission :** 8, 18, 29, 68, 71, 107, 108, 109, 137, 139, 141, 144, 151, 156, 159, 164, 175, 191, 224, 225, 236, 241, 246, 248, 251, 254, 259, 260, 269, 280, 286, 288, 289, 290, 294, 295, 308, 318, 321, 343, 359, 372, 385, 442, 466, 472.

**Transversalité :** 19, 124, 192, 310.

**Unité :** 46, 65, 66, 71, 151, 164, 180, 212, 284, 300, 373, 375, 376, 387, 436, 446, 470, 477.

**Universel :** 55, 97, 130, 185, 204, 206, 212, 218, 219, 220, 221, 239, 273, 274, 275, 276, 295, 322, 323, 324, 326, 327, 380, 427, 447.

**Vérité :** 42, 47, 55, 69, 80, 81, 83, 84, 88, 113, 130, 138, 141, 146, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 167, 186, 206, 212, 238, 244, 257, 328, 342, 398, 423, 427, 432, 436.

**Vie :** 6, 17, 19, 21, 28, 29, 30, 31, 51, 63, 65, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 85, 89, 90, 95, 98, 102, 138, 142, 145, 147, 153, 165, 195, 197, 201, 203, 207, 216, 224, 236, 237, 240, 242, 258, 260, 283, 284, 285, 299, 300, 305, 313, 314, 323, 342, 349, 353, 361, 363, 365, 375, 376, 378, 386, 387, 394, 410, 423, 424, 425, 427, 446, 447, 451, 455, 456, 466, 473.

**Vitalisme :** 74, 75.

**Vivant :** 8, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 28, 29, 30, 34, 37, 48, 52, 62, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 85, 86, 87, 89, 102, 103, 148, 167, 170, 195, 196, 203, 205, 207, 211, 218, 223, 224, 225, 236, 239, 241, 242, 259, 260, 264, 266, 270, 278, 284, 287, 290, 292, 306, 308, 321, 323,

326, 332, 333, 359, 365, 376, 378, 379, 381, 383, 385, 386, 461.

**Vocation :** 48, 78, 150, 151, 153, 200, 287, 332, 355, 358, 379, 386.

**Voie :** 7, 8, 27, 32, 38, 40, 41, 43, 51, 62, 67, 77, 94, 97, 102, 167, 211, 213, 215, 241, 242, 244, 259, 262, 263, 268, 290, 294, 300, 312, 317, 321, 324, 329, 331, 334, 342, 348, 351, 352, 356, 368, 371, 375, 376, 381, 385, 387, 450, 477.

**Vrai :** 17, 50, 63, 83, 97, 116, 153, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 180, 206, 262, 287, 310, 342, 347, 359, 399, 419, 432, 436, 444, 452, 464.

# INDEX DES NOMS PROPRES<sup>1164</sup>

**Abélard** : 204.

**AFDAS (Assurance Formation Des Activités du Spectacle)** : 14, 458, 462.

**Aillet, Véronique** : 353.

**Anatolie** : 8, 9, 33, 34, 278, 291, 297, 300, 459, 471.

**Ancey, Georges** : 282.

**And, Metin** : 281, 290.

**Antoine, André** : 144, 282, 283, 443, 444.

**Aristote** : 204, 218, 265, 270, 372.

**Artaud, Antonin** : 25, 32, 73, 76, 99, 100, 235, 270, 322, 378, 387.

**Aslan, Odette** : 144, 197, 364.

**Augé, Marc** : 92, 92, 93.

**Aujoulat, Norbert** : 96.

**Avicennes** : 204.

**Ayn Seyir** : 12, 13, 33, 34, 37, 166, 174, 191, 246, 275, 278, 332, 352, 368, 383, 466, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 476.

**Bailey, Brett** : 28.

**Barba, Eugenio** : 80, 81, 293.

**Barthes, Roland** : 126, 260, 261.

**Bene, Carmelo** : 93.

**Bense Ferreira Alves, Celia** : 354.

**Bernhardt, Sarah** : 113, 149, 158, 163.

**Berteaux, Daniel** : 202.

**Besnard, Philippe** : 352.

**Bharucha, Rustom** : 274, 319.

**Biet, Christian** : 50.

**Binet, Alfred** : 151.

**Boal, Augusto** : 80.

**Bobillot, Emilie** : 255.

**Bonetti, Michel** : 200, 201.

**Bonhomme, Béatrice** : 77

**Bossuet, Jacques-Bénigne** : 273.

**Bouquet, Michel** : 155.

**Bourdieu, Pierre** : 5, 56, 58, 143, 170, 232.

**Brecht, Bertold** : 114, 142, 144, 156, 260, 405.

**Brook, Peter** : 266.

**Cachia, Henri** : 367, 374.

**Calamel, Charles** : 354, 355.

**Calhava de l'Estandoux, Jean-François** : 254, 259.

---

<sup>1164</sup> Nous n'avons référencé dans cet index que les noms propres apparaissant dans le corps du texte, à l'exception des notes de bas de page et de la bibliographie.

**Cappadoce** : 15, 34, 278, 446, 449, 459.  
**Caubère, Philippe** : 258, 259, 361.  
**Cauquelin, Anne** : 91, 92.  
**Certeau (de), Michel** : 199, 331.  
**Chalais, François** : 357.  
**Champeaux (de), Guillaume** : 204.  
**Charvet, Pierre** : 361.  
**Chesneaux, Jacques** : 239, 240.  
**Cicéron** : 237.  
**Clottes, Jean** : 96, 98.  
**Colette** : 406.  
**Collège de France** : 81.  
**Compiègne (de), Roselin** : 204.  
**CNSAD (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)** : 30, 283.  
**Copeau, Jacques** : 144, 369.  
**Craig, Eward Gordon** : 144.  
**CRT St. Blaise (Centre de Recherches Théâtrales Saint Blaise)** : 12, 36.  
**Darwin, Charles** : 139, 146.  
**Degaine, André** : 99.  
**Deleuze, Gilles** : 75.  
**Delsarte, François** : 113, 144.  
**Denizot, Marion** : 251.  
**Derycke, Marc** : 47.  
**Dickie, George** : 56.  
**Diderot, Denis** : 68, 69, 149, 158, 160, 167 196.  
**Dumézil, Georges** : 95.  
**Dumont, Louis** : 199, 202.  
**Dupont, Florence** : 93, 103, 218, 265, 266, 268, 372.  
**Durkheim, Emile** : 199, 352.  
**Dusigne, Jean-François** : 96, 99, 367, 370.

**Eliade, Mircea** : 95.  
**Emre, Yunus** : 66, 427.  
**Eschyle** : 260.  
**Europe** : 9, 26, 144, 223, 281, 282, 285, 290, 304, 305, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 318, 320, 443.  
**Festival d'Avignon** : 30.  
**Feuillebois-Pierunek, Eve** : 298.  
**Feuillère, Edwige** : 149, 358, 367.  
**Filipetti, Sandrine** : 265.  
**Fo, Dario** : 96.  
**France** : 9, 15, 30, 33, 81, 106, 107, 113, 146, 250, 299, 304, 317, 319, 328, 344, 351, 365, 383, 410, 443, 447, 458, 463.  
**France Culture** : 64.  
**Fritsch, Luc** : 82, 98, 99, 184, 365.  
**Gargi, Balwant** : 218.  
**Gaulejac (de), Vincent** : 200, 201.  
**Geertz, Clifford** : 31.  
**Gershon, Ori** : 469.  
**Göreme** : 278, 279, 461.  
**Grotowski, Jerzy** : 15, 70, 107, 108, 113, 138, 144, 152, 153, 159, 225, 242, 293, 365, 427.  
**Guignol** : 283, 316.  
**Hebding, Rémy** : 274.  
**Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** : 238.  
**Heller, Agnès** : 232.  
**Hiégel, Catherine** : 155.  
**Huntington, Samuel** : 275.  
**Huster, Francis** : 159, 195, 366, 368.  
**James, William** : 151.  
**Janin, Jules** : 264.  
**Jouvet, Louis** : 154, 196, 360, 361.

**Kaleci, Ali Ihsan** : 7, 8, 12, 33, 34, 40, 146, 147, 148, 150, 154, 156, 157, 158, 159, 164, 165, 167, 357, 378, 468, 472, 473, 476.  
**Kantor, Tadeusz** : 75, 361.  
**Karadağ, Nurhan** : 279, 290, 291.  
**Kauffmann, Jean-Claude** : 199.  
**Koselleck, Reinhardt** : 237.  
**Kosik, Karel** : 206.  
**Lacroix, Léon** : 233.  
**Lagarce, Jean-Luc** : 217, 263, 267.  
**Lahire, Bernard** : 163, 187, 199, 243.  
**Lassale, Jacques** : 262, 362.  
**Le Breton, David** : 371.  
**Le Coadic, Yves** : 294.  
**Légeret, Katia** : 56, 268.  
**Le Queau, Pierre** : 353.  
**Le Senne, Charles** : 359.  
**Lenclud, Gérard** : 289.  
**Lermontov, Mikhaïl** : 174, 175, 177, 178, 186, 188, 417, 418, 419.  
**L'Estoile (de), Benoît** : 322.  
**Levinas, Emmanuel** : 68, 69, 70.  
**Levi-Strauss, Claude** : 96, 98.  
**Lorelle, Yves** : 74, 365.  
**Margat, Rosine** : 149, 366.  
**Mauduit-Larive, Jean (dit Larive)** : 149, 359.  
**Mauss, Marcel** : 143.  
**Menger, Pierre-Michel** : 332, 340, 354, 355.  
**Merton, Robert** : 352, 353.  
**Mervant-Roux, Marie-Madeleine** : 143.  
**Meyerhold, Vsevolod** : 113, 144, 153, 371.  
**Mikaël, Ludmila** : 155.

**Molière** : 246, 256, 288, 443.  
**Moreau, Jeanne** : 357, 364.  
**Moreira, Juan** : 314.  
**Morin, Edgar** : 20, 27, 37, 145.  
**Muchembled, Robert** : 31.  
**Müller, Bernard** : 19.  
**Neveux, Olivier** : 30, 31.  
**Nichet, Jacques** : 55, 81.  
**Nkumrah, Khwame** : 294.  
**Ockham (d'), Guillaume** : 204.  
**Oida, Yoshi** : 147, 364.  
**Olm, Christine** : 353.  
**Orsini, Umberto** : 98, 99.  
**Paris** : 33, 34, 276, 283, 286, 299, 300, 328, 443, 444.  
**Pavis, Patrice** : 112, 142, 262, 306, 317, 327, 369.  
**Picard, François** : 49.  
**Platon** : 157, 203, 260, 270, 352.  
**Polaire** : 406.  
**Proust, Sophie** : 191, 194, 205, 256, 369, 372, 373.  
**Régy, Claude** : 362.  
**Reyes Ortiz, Felix** : 314.  
**Richards, Thomas** : 15, 113, 152, 293.  
**Ricœur, Paul** : 64, 64, 68.  
**Riquier, Camille** : 63, 65, 68.  
**Rostier, Nicolas** : 256.  
**Roubine, Jean-Jacques** : 198.  
**Rumi, Mevlana Celaleddin** : 72, 78.  
**Sartre, Jean-Paul** : 196, 370.  
**Saussure (de), Ferdinand** : 126.  
**Schechner, Richard** : 108.

**Shakespeare, William** : 219, 246, 312, 369.

**Socrate** : 150, 152, 153.

**Soulé, Bastien** : 18.

**Stanislavski, Constantin** : 113, 144, 193, 196, 200, 201, 322, 360, 422, 424.

**Sultan Mahmut II** : 281, 282.

**Tairov, Alexandre** : 144.

**Talma, François-Joseph** : 257, 260.

**Terzieff, Laurent** : 70, 71, 260, 261.

**Tolledi, Fabio** : 265.

**Torreton, Philippe** : 195, 359, 360.

**Triau, Christophe** : 50.

**Triffaux, Jean-Pierre** : 73, 74.

**Turner, Victor** : 108.

**Turquie** : 8, 9, 14, 15, 33, 34, 103, 165, 275, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 299, 322, 380, 383, 398, 411, 441, 442, 444, 446, 460, 463, 464, 470.

**Vajda, Sarah** : 260.

**Vakhtangov, Evgueny** : 144.

**Veliyev, Adalet** : 220.

**Viala, Alain** : 81.

**Vrubel, Mihaïl** : 177, 178, 181, 438.

**Weitz, Morris** : 56.

**Zola, Emile** : 81, 84, 263, 264, 384.

# TABLE DES MATIÈRES

## TOME 1

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>3</b>
<b>AVANT-PROPOS.....</b>	<b>5</b>
A. Point de départ : un constat.....	6
B. Des problèmes méthodologiques.....	10
C. Choix du terrain et distance scientifique.....	12
D. Conversion de l'expérience.....	17
E. Une transversalité pluridisciplinaire.....	19
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>23</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>26</b>
A. Le contexte d'une mutation du vivant, de l'humain, du théâtre.....	28
B. Problématique : le théâtre, un objet culturel complexe.....	31
C. Corpus sélectif d'un programme artistique transculturel.....	32
D. Sur le terrain : des acteurs mis en autosaisissement artistique.....	38
E. Le théâtre comme mal et remède structurel à sa propre crise.....	41
<b>1° PARTIE : L'ACTEUR INDIVIDUALISTE FACE À DES RÊVES D'UNITÉ.....</b>	<b>46</b>
<b>SECTION N°1 : EN QUÊTE D'UNE QUINTESCENCE DU THÉÂTRE.....</b>	<b>55</b>
<b>CHAPITRE PREMIER : SE RÉALISER EN TANT QU'HUMAIN.....</b>	<b>61</b>
a. Être soi, mais un autre soi.....	62
b. Différentes altérités en jeu.....	67
c. Le théâtre saisi par le vivant et inversement.....	72
<b>CHAPITRE 2 : LORSQUE LA MULTIPLICITÉ DEVIENDRAIT IRRÉDUCTIBLE.....</b>	<b>80</b>
Le théâtre dans la perspective de son autosaisissement.....	82
a. De l'essence à la fonction.....	84
b. Le théâtre comme lieu.....	90

c. Le mythe de l'art originel.....	94
<b>SECTION N°2 : LE TROUBLE DE L'ÊTRE-SOI.....</b>	<b>106</b>
CHAPITRE 3 : QUAND LA SINCÉRITÉ SE CONFOND AVEC L'ESTHÉTIQUE.....	111
La sincérité comme critère esthétique.....	112
a. Le corps, entre soi-même et soi en jeu.....	113
b. Mains qui expriment / mains qui trahissent.....	126
c. Les yeux, miroir de l'âme.....	133
CHAPITRE 4 : L'ÉMOTION COMME CONVENTION DE VÉRITÉ.....	141
Le jeu qui fait signe.....	145
a. L'émotion : origine, objet et cible du jeu.....	148
b. De l'imitation à l'incarnation.....	154
c. Être vrai, sincère et juste.....	159
<b>SECTION N°3 : L'ACTEUR DISSOCIÉ DEVANT SES IDÉAUX.....</b>	<b>169</b>
CHAPITRE 5 : INDIVIDUALISME ET OCCULTATION DE L'AUTRE.....	173
Penser, dire, faire jeu.....	174
a. En circuit fermé.....	175
b. Questions de responsabilité.....	180
c. Savants et ignorants.....	184
CHAPITRE 6 : DES ACTEURS ANONYMES FACE À UN THÉÂTRE RÉIFIÉ.....	191
De la rupture paradigmatique au renversement des valeurs pratiques.....	192
a. Défi, rejet, ignorance de l'héritage.....	193
b. Un individualisme qui mène à l'anonymat.....	199
c. Une nouvelle querelle des universaux ?.....	203
 <b>2° PARTIE : DU THÉÂTRE OBJET À LA VOIE POÉTIQUE.....</b>	 <b>215</b>
<b>SECTION N°4 : UN DESERT HISTORIQUE.....</b>	<b>223</b>
CHAPITRE 7 : INCOMPRÉHENSION ET DÉFI À LA PENSÉE THÉORIQUE.....	228
La cruelle concrétude du réel face au déploiement de l'idée.....	229
a. La pensée et son objet.....	230
b. <i>Historia magistra vitae</i> .....	237
c. Se reconnaître dans l'histoire.....	241
CHAPITRE 8 : LA CONSTRUCTION MÉMORIELLE COMME ARTIFICE ET JUSTIFICATION.....	250
Théâtre et histoire : un complexe tissu de relations croisées.....	253
a. Acteurs et histoire.....	254
b. Le théâtre <i>et, pour, par, dans</i> l'histoire.....	259
c. Théâtre moderne et construction mémorielle.....	263
<b>SECTION N°5 : LE THÉÂTRE À L'ÉPREUVE DE LA GLOBALISATION.....</b>	<b>273</b>
CHAPITRE 9 : DES TRADITIONS VIVANTES AU THÉÂTRE IMPORTÉ.....	278
Le théâtre comme produit du néo-colonialisme.....	279
a. Le modèle occidental et la standardisation.....	280



b. Du maître au Conservatoire.....	285
c. Du rejet des traditions au <i>revival</i> .....	289
CHAPITRE 10 : LE MONDE DU THÉÂTRE GLOBAL ET DE SES SAVEURS LOCALES.....	297
La standardisation du théâtre dans le monde.....	299
a. Des sources aux premiers échanges.....	307
b. Le théâtre des identités en construction et du commerce international.....	312
c. L'espoir d'une nouvelle donne.....	317
<b>SECTION N°6 : L'ACTEUR ERRANT ET LA VOIE POÉTIQUE.....</b>	<b>331</b>
CHAPITRE 11 : UNE POTENCE DES RÊVES ARTISTIQUES.....	336
Rapports de force et créativité.....	337
a. Un cercle vicieux hiérarchique.....	338
b. La faille du métier dans un rapport d'offre et de demande.....	341
c. Reconnaissance inter, intra-personnelle et satisfaction.....	346
CHAPITRE 12 : ANOMIE DE L'ACTEUR ET VOIE POÉTIQUE.....	351
Autonomie et anomie de l'acteur.....	356
a. Acteurs, métier, talent.....	358
b. La centralité de l'acteur en question.....	363
c. Être à soi-même sa propre matière.....	368
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>383</b>

## TOME 2

<b>DOCUMENTATION DE TERRAIN, ENTRETIENS, TEMOIGNAGES, SEANCES.....</b>	<b>392</b>
1. L'embarras de définir son art.....	394
2. L'infinie singularité des points de vue.....	398
3. Portraits d'acteurs en pratique.....	402
4. La structure de l'état.....	410
5. Une sorte de décalage praxique.....	415
6. Tenter de formuler ce qui échappe.....	423
7. Un besoin d'une autre manière de voir le monde.....	430
8. Journal de Céline Lesage.....	436
9. Faire du théâtre dans sa culture.....	441
10. Le gel de la vie dans le théâtre global.....	446
11. « Dans le moule de la tête de quelqu'un d'autre ».....	450
12. Travail créateur et poésie.....	454
<b>UNE SESSION-TYPE.....</b>	<b>458</b>
Horaires de travail.....	458

Vêtements de travail.....	459
Lieux de travail.....	459
Participants et formateurs.....	461
Déroulement d'une session-type.....	461
<b>UNE JOURNÉE-TYPE.....</b>	<b>464</b>
<b>SÉANCE DE TRAVAIL CORPOREL-TYPE.....</b>	<b>466</b>
Les exercices.....	466
Les séances collectives.....	467
Les débriefings.....	468
Principes généraux.....	468
<b>SÉANCE DE TRAVAIL VOCAL-TYPE.....</b>	<b>471</b>
<b>SÉANCE DE TRAVAIL THÉÂTRAL-TYPE.....</b>	<b>474</b>
 <b>LEXIQUE DES TERMES TURCS.....</b>	 <b>476</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES.....</b>	 <b>478</b>
<b>SOURCES PREMIÈRES.....</b>	<b>479</b>
A. Séances de travail.....	479
a. Retranscriptions de séances.....	479
b. Comptes-rendus de séances et notes de travail.....	487
c. Séances filmées.....	492
B. Entretiens et témoignages.....	495
C. Programmes et documents de travail.....	498
<b>SOURCES SECONDES.....</b>	<b>501</b>
A. Publications du CRT St. Blaise.....	501
B. Pratique, journaux de bord, notes (CRT St. Blaise).....	502
C. Textes liés à la pratique (poèmes, textes dramatiques et adaptations).....	531
D. Documents manuscrits.....	532
E. Autres documents vidéo (CRT St. Blaise).....	534
F. Documents photographiques.....	542
G. Bibliographie pédagogique sur le soufisme.....	563
H. Revue de presse.....	571
I. Documents administratifs.....	580
a. Statuts et autres documents.....	580
b. Projets.....	591
<b>SOURCES TERTIAIRES.....</b>	<b>593</b>
A. Généralités et méthodologie.....	593
B. Anthropologie et sociologie.....	594
C. Philosophie, esthétique, langage.....	610
D. Arts du spectacle, études théâtrales, ethnoscéénologie.....	618
E. Théorie, pratique, critique.....	632
F. Témoignages, biographies d'acteurs.....	642
<b>DOCUMENTS AUDIOVISUELS.....</b>	<b>649</b>

# TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS

<b>PHOTOGRAPHIES.....</b>	
Photographie 1. Séance d'apprentissage du Sema.....	45
Photographie 2. Séance de travail dirigée.....	54
Photographie 3. Séance de travail théâtral.....	60
Photographie 4. Séance de travail physique.....	79
Photographie 5. Présentation dirigée des travaux des stagiaires.....	105
Photographie 6. Présentation dirigée des travaux des stagiaires.....	110
Photographie 7. Séance de travail dirigée.....	140
Photographie 8. Séance de travail dirigée.....	168
Photographie 9. Présentation dirigée des travaux des stagiaires.....	172
Photographie 10. Séance de travail pratique.....	190
Photographie 11. Séance de travail dirigée.....	214
Photographie 12. Portrait de stagiaire.....	222
Photographie 13. Échange avec Gülaşe Temeltaş.....	227
Photographie 14. Séance de travail physique et théâtral.....	249
Photographie 15. Séance de travail dirigée.....	272
Photographie 16. Séance de travail dirigée.....	277
Photographie 17. Séance de travail physique et théâtral.....	296
Photographie 18. Portrait de stagiaires.....	330
Photographie 19. Séance de travail dirigée.....	335
Photographie 20. Présentation des travaux des stagiaires.....	350
Photographie 21. Séance de travail dirigée.....	392
Photographie 22. Séance de travail dirigée.....	396
Photographie 23. Séance de travail dirigée.....	400
Photographie 24. Séance de travail dirigée.....	408
Photographie 25. Séance de travail dirigée.....	413
Photographie 26. Séance de travail dirigée.....	421
Photographie 27. Séance de travail dirigée.....	428
Photographie 28. Séance de travail dirigée.....	435

Photographie 29. Séance d'apprentissage du <i>Semah</i> .....	440
Photographie 30. Séance de travail dirigée.....	445
Photographie 31. Séance de travail dirigée.....	449
Photographie 32. Présentation finale des travaux des stagiaires.....	453
Photographie 33. Séance de travail dirigée.....	457

## **TABLEAUX.....**

A. « Théâtre » : une approche par sous-catégories de déterminants.....	89
B. Démarrage de la proposition d'Ekaterina Kuznetsov en regard de la discussion qui la suivra.....	188
C. Origines sociales des participants à la conversation du 15 décembre 2009.....	434

## **PHOTOGRAMMES.....**

Planche 1. Postures comparées de Marion Cousin (chant / circulation).....	116
Planche 2. Postures comparées de Céline Lesage (en jeu / hors jeu).....	116
Planche 3. Postures comparées d'Annabelle Lacombe (hors éléments de technicité / corps et technicité).....	117
Planche 4. Assises.....	118
Planche 5. Utilisation du banc et verticalité.....	119
Planche 6. Acteurs agenouillés et sincérité.....	120
Planche 7. Gestes destinés à illustrer le texte/ le sous-texte.....	121
Planche 8. Gestes de Margot Pommier destinés à illustrer le rythme.....	121
Planche 9. Circulations (exemples).....	124
Planche 10. Gestes d'illustration indicatifs dans la présentation de Gabriel Lemonnier.....	129
Planche 11. Autres gestes illustratifs.....	130
Planche 12. Mains et sincérité dans la présentation de Gabriel Lemonnier.....	131
Planche 13. Etapes de l'audition de Gabriel Lemonnier.....	402
Planche 14. Etapes de l'audition de Céline Lesage.....	403
Planche 15. Etapes de l'audition de Jeanne Pottier.....	404
Planche 16. Etapes de l'audition de Marion Cousin.....	405
Planche 17. Etapes de l'audition d'Eloïse Fouquet.....	406
Planche 18. Etapes de l'audition d'Ekaterina Kuznetsov.....	420

## **CARTES.....**

α-1. Exemples de flux de théâtralisation avant le XVIII <sup>e</sup> s.....	302
α-2. Exemples de flux de théâtralisation au XIX <sup>e</sup> s.....	302
α-3. Exemples de flux de théâtralisation du XX <sup>e</sup> s.....	303
α-4. Répartition des centres ITI dans le monde.....	303

# RÉSUMÉ EN ANGLAIS SUMMARY AND KEY WORDS

## **Theater's mirages and actor's poetics path**

*Study of an Ayn Seyir Center's trainin (2006-2013)*

### **Abstract**

By leading a field investigation between 2006 and 2013 with groups of actors who participated to an unique professional training called « Autonomy of the Actor » with *Ayn Seyir Center*, we tried to describe the theatrical fact in its complexity, as these actors are practicing and perceiving it, through the analytical filter of metadisciplinarity. The specificity of this training is based on the fact that participants are put in an artistic self-observation context through an intercultural perspective between France and Turkey. By the look of these artists moved from their cultural area, we see a theater culture taking shape at two levels for these actors: internal and external. Thus, we notice at an internal level, a flaw between thought and practices, which seems to be consigned, in a certain way, to insolvency. And when we considerate the discipline in its external aspects, we notice that it is taken in a vertigo between super-individualization and globalization phenomenons. What if all of this was the mark of a cultural fact being reinvented by its hiatus, to only become again the paraphrase of what it was before? Then, theater would seem only be for these actors the illusion of an illusion : an art with an aporetic fonctionning, leading to lawlessness. But this art in this perception, is opposed to the sum of consensual ideals endlessly evoked by these artists, who are all heading for a quasi-anagogic realization: a poetics path. To enter in this path presupposes at first abandoning their factual approach of theatre: a reasoned approach of a sifting, which may allow us to resolve certain aspects of the challenge of theatre's complexity, considered as a cultural fact in crisis (in an approach putting together both practical and perceptive aspects).

### **Research field :**

Performing Arts, Theatre.

### **Key-words :**

Cultural studies, performing arts, vivid arts, theatre, actor, mirage, poetics.

# LA VOIE POÉTIQUE DE L'ACTEUR ET LES MIRAGES DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL

*Étude de la formation des artistes du spectacle vivant  
du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)*

---

## Résumé

En prenant appui sur une enquête que nous avons menée entre 2006 et 2013 auprès de groupes d'acteurs ayant participé à une formation professionnelle intitulée « Autonomie de l'Acteur » et conduite par le centre *Ayn Seyir*, nous avons tâché de décrire la discipline théâtrale européenne contemporaine dans sa complexité, telle que ces derniers la pratiquent et la perçoivent, à travers un filtre analytique métadisciplinaire. La particularité de ce stage repose sur la mise en situation des participants dans un contexte d'autosaisissement artistique, à travers une perspective interculturelle, entre France et Turquie. Par le regard de ces artistes *déplacés*, nous voyons se dessiner l'esprit d'une culture des acteurs professionnels de théâtre, à deux niveaux : interne et externe. L'on remarque ainsi, au niveau interne, une faille entre pensée et pratique, qui semblerait vouée, d'une certaine manière, à sa propre insolvabilité. Et lorsqu'on envisage la discipline en ses aspects externes, l'on note que celle-ci semble prise dans un vertige entre phénomènes de singularisation et de globalisation. Et si tout cela n'était que la marque d'un fait culturel en train de se réinventer par ses hiatus, pour ne (re)devenir que la paraphrase de ce qu'il était déjà ? Le théâtre ne semblerait plus être alors pour ces acteurs que l'illusion d'une illusion : un art au fonctionnement aporétique, conduisant à l'anomie. Mais ce métier ainsi éprouvé, s'oppose à la somme des idéaux consensuels que ces artistes évoquent et qui semblerait faire sens vers un désir de réalisation quasi-anagogique : une voie poétique. Entrer dans cette voie supposerait, en premier lieu, un abandon des illusions présidant à leur approche factuelle de la discipline : la démarche raisonnée d'un tamisage, pour peut-être tenter de résoudre certains des aspects du défi posé par la complexité du théâtre en tant que fait culturel en permanente mutation (dans une approche réunissant les aspects pratiques et perceptifs).

## Discipline

Arts Vivants, dominante Théâtre

## Mots-clefs

*Cultural Studies*, théâtre professionnel, arts du spectacle, arts vivants, acteur, mirage, poétique.

**Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants  
(CTEL – EA 6307)**

UFR LASH, Campus Carlone, Bâtiment Extension, salle 301 ext.  
98 boulevard Édouard Herriot, BP 3209, 06 204 Nice cedex 3

Université de Nice Sophia Antipolis

École Doctorale Lettres, Arts, Sciences Humaines et Sociales

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants